



SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY



3 1223 00307 0043

780.944 D89m²

Dumesnil

Musique contemporaine en

France. v.2.

345665

780.944 D89m²

345665



*La Musique
contemporaine
en France*

II

DU MÊME AUTEUR :

ROMANS ET CONTES :

L'Absence (Fasquelle).

Quatre Histoires Couleur des Saisons (Librairie de France).

Les Ridicules du temps (Éditions du Trianon).

CRITIQUE ET HISTOIRE :

Flaubert (Société Française d'Imprimerie et de Librairie), épuisé.

Autour de Flaubert (en collaboration avec René Descharmes, 2 volumes, Mercure de France).

La Publication de Madame Bovary (Collection des Grands Événements Littéraires, Malfère).

En marge de Flaubert (Librairie de France).

Saint Martin (La vie et les Œuvres de quelques Grands Saints), Librairie de France.

La Trappe d'Igny, retraite de J.-K. Huysmans (Morancé).

La Publication d' « En Route » de J.-K. Huysmans (Collection des Grands Événements Littéraires, Malfère).

CRITIQUE MUSICALE :

Le Rythme musical, essai historique et critique (Mercure de France).

Le Monde des Musiciens (Éditions Crès).

L'Enseignement de la Musique en France (dans *Cinquante ans de Musique Française*), Librairie de France.

Le Don Juan de Mozart (Librairie de France).

La Musique Romantique en France (dans *Le Musée Romantique*), Éditions du Trianon.

Richard Wagner (Éditions Rieder).

COLLECTION ARMAND COLIN
(Section de Langues et Littératures)

*La Musique
contemporaine
en France*

par

René DUMESNIL

TOME II



LIBRAIRIE ARMAND COLIN
103, Boulevard Saint-Michel, PARIS

1930

Tous droits réservés.

780.944

Π 89 m 2

345665

3 1223 00307 0043

Tous droits de reproduction, de
traduction et d'adaptation réservés
pour tous pays.

Copyright 1930, by Max Leclerc et
Cie.

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE EN FRANCE

PREMIÈRE PARTIE

LE RENOUVEAU SYMPHONIQUE (suite)

CHAPITRE X

ERIK SATIE, LES « SIX » ET LA GÉNÉRATION DE LA GUERRE

Erik Satie. — Par ses premières œuvres, par sa camaraderie avec Debussy, et par son âge même, Erik Satie est le contemporain, sinon l'ainé des impressionnistes contre lesquels il devait décocher les pointes émoussées de son humour.

Il est infiniment difficile d'être juste envers Erik Satie. Tour à tour, et sans contradiction, on le peut juger tellement irritant qu'on a envie de hausser les épaules et d'en rester là — et, l'instant d'après, on est ramené malgré soi à d'autres sentiments par ses amusantes trouvailles. A vrai dire, celles-ci datent de ses

débuts, des *Gymnopédies* bien plus que de *Parade* et de *Relâche*. Si l'on se renseigne sur la vie du personnage, on comprend : « Une amitié rageuse et cependant indissoluble, rapporte M. Louis Laloy, l'unissait à Debussy, ou plutôt c'était une de ces haines familiales qui s'exaspèrent par le choc répété de travers incompatibles, sans détruire, pourtant, la sympathie des caractères, due à la communauté de l'origine. On croyait voir deux frères, placés par les événements de leur existence en des conditions très différentes, l'un riche et l'autre pauvre ; le premier accueillant, mais fier de sa supériorité, prêt à la faire sentir, le second malheureux sous un masque farceur, payant son écot en facéties pour divertir son hôte, cachant son humiliation... ». Et voilà peut-être le mot de l'énigme. Peut-être, mais pas sûrement.

Tout a été contradictions — apparentes — dans la vie de Satie : en 1887, dans ses premières œuvres, il invente des agrégations si audacieuses qu'elles font scandale, chez les timides, et qu'elles soulèvent l'enthousiasme d'un Debussy. Mais voilà que vingt ans plus tard, en 1905, ce révolutionnaire, cet anarchiste vient frapper à la porte du Temple de la tradition et s'inscrit parmi les élèves de la classe de contrepoint dont Albert Roussel vient d'être chargé à la *Schola* : « Voulut-il, voyant réalisé par un autre l'art qu'il avait peut-être pressenti, *chercher sa voie dans une direction diamétralement opposée* ? Ou se rendait-il compte déjà que la poursuite acharnée par les imitateurs de Debussy d'accords de plus en plus complexes ne pouvait aboutir qu'à un stérile piétinement?... Satie m'apportait de l'air le plus sérieux et le plus convaincu des contrepoints impeccables et d'une étonnante calligraphie, et son enthousiasme pour les chorals de Bach l'eût fait remarquer même parmi les élèves d'une classe d'orgue... ». Retenons aussi ce témoignage d'Albert Roussel (*Gaulois*, 12 juin 1926).

Alors, n'est-il pas vrai que l'on comprend mieux le sens de ces protestations humoristiques contre l'impressionnisme et ses déliquescentes, ces *Préludes flasques pour un chien*, ces *Effarements granitiques*, ces *Trois morceaux en forme de poire* ? L'humour est la meilleure arme, en France, du moins. Mais la main qui manie l'épingle et qui veut égratigner, jusqu'au sang s'il se peut, est-elle la main d'un aigri, d'un envieux — est-elle celle d'un inventeur à qui son mauvais destin n'a réservé que la seconde place, alors qu'il aurait légitimement dû jouir de la première ? Environ 1891, un soir, au « Clou », il esquisse devant Debussy les grandes lignes d'une esthétique musicale « antiwagnérienne » dont il rêve pour la partition d'une *Princesse Maleine*... Et voici que Debussy obtient l'autorisation d'écrire la musique de *Pelléas*, et que Satie, aussitôt, renonce à sa *Princesse*. Il est arrivé second.

Le chef-d'œuvre joué, tout de suite il le reconnaît tel, comprend, et écrit « qu'il n'y a plus rien à faire de ce côté-là, qu'il faut chercher autre chose, ou qu'il est perdu » (lettre citée par Jean Cocteau). Et le voici qui prend le chemin de la rue Saint-Jacques...

Puis, un revirement du destin : les jeunes découvrent en lui le précurseur, le chef dont ils ont besoin. N'a-t-il pas avant eux déclaré la guerre à toutes les gentilleses et mièvreries impressionnistes, debussystes ou ravéliennes ? Le voici donc chef d'École, porte-drapeau des Six, puis de l'École d'Arcueil. Mais avec ce diable d'homme on ne sait jamais où s'arrête l'humour, où cesse la farce, et il lui arrive plus d'une fois, à lui comme à ses jeunes amis, d'être victime de ses propres audaces. Si le public finit par avoir peur d'être moqué, c'est quelquefois parce qu'on lui a trop bien montré qu'on n'avait, en effet, pas d'autre dessein que de lui jouer une pièce — en forme de poire !

Essayons de dresser impartialement le bilan et de séparer les très réelles inventions des non moins réelles mystifications.

Comme tous ceux de son temps, Erik Satie (1866, Honfleur, 1925, Arcueil) est tout d'abord saturé de wagnérisme ; mais avant beaucoup d'autres, il s'en débarrasse. Un rapide passage au Conservatoire (1883-1884), dans les classes de Guiraud et de Mathias, lui révèle un peu de composition, et lui fait connaître quelques compositeurs. Trois ans plus tard, il donne les *Sarabandes*. Puis il se mêle au mouvement *Rose + Croix*, écrit sur un drame de Péladan une partition pour le *Fils des Étoiles*, invente les *Sonneries de la Rose + Croix*, compose les charmantes et subtiles *Gymnopédies* que Debussy, autant pour rendre hommage à la qualité de leur invention que pour venir en aide au camarade qui doute de sa science orchestrale, instrumente, — *Les Gnossiennes*, *Le Prélude à la Porte héroïque du ciel*. Plus un atome de wagnérisme dans tout cela, mais un renouvellement que M. Kœchlin définit ainsi : « Les *Sarabandes*, avec leurs résolutions exceptionnelles de neuvième, datent de 1887 : antérieures de quatorze ans à celles de Claude Debussy, précédant même les harmonies en accords parallèles par quoi M. Bruneau créait une si juste atmosphère de cathédrale, les *Gymnopédies* se situaient juste à l'opposé des œuvres de Wagner et de Franck, et restaient même assez distantes de l'art debussyste que nous connaissions alors... ».

Un silence, assez long, puis paraissent des pièces pour piano, dont la « blague » des titres reste le plus certain élément de comique, quand ce n'est pas l'indication des mouvements, telle que : « Serrez les dents »... Mais qu'il s'agisse des *Airs à faire fuir*, des *Danses de travers*, de *En habit de Cheval*, de la *Sonatine Bureaucratique*, de *Sports et Divertissements*, de *Fugue à tâtons*,

ces inventions verbales correspondent rarement à de pareilles trouvailles musicales, et peut-être y a-t-il, comme on l'a prétendu, dans ce choix qui laisse tant de place au calembour, une espèce d'humilité.

Dans ses œuvres pour l'orchestre ou dans ses mélodies, il va maintenant chercher l'expression dépouillée et nue de sa pensée. L'élève du cours de contrepoint de la *Schola* a profité des leçons sans que l'humoriste soit mort ; celui-ci, au contraire, s'est assez bien trouvé du remède et il a supporté la dose. Ce n'est point lui, toutefois, qui prend la parole dans *Socrate*, écrit sur la traduction, par Victor Cousin, de trois dialogues de Platon, œuvre assez froide où, non sans monotonie, la voix procède par mouvements conjoints. *Parade*, un ballet sur un scénario de Jean Cocteau, fut le trait d'union entre le musicien déjà mûr et les jeunes gens qui allaient se dire ses disciples. *Relâche*, donné aux Ballets Suédois, y fut l'occasion d'un assez beau tapage ; il y avait là tout l'assaisonnement nécessaire pour mettre en humeur de charivari : une évidente provocation du metteur en scène, et puis, après un film d'une fantaisie échevelée, mais bien divertissante, une musique traversée par des refrains de corps de garde, que le public reprit en chœur... Toujours une attitude déconcertante, où chacun, selon son humeur, peut voir de l'originalité ou le simple désir de se moquer du monde.

Mercury nous fut révélé par M. de Beaumont au cours des représentations qu'il organisa à la Cigale en 1924. C'est une œuvre mince dont l'orchestration réduite à une maigreur presque indigente reste pourtant d'une gaucherie supportable. *Jack in the box* — qui doit son nom à la boîte à surprise dont s'amuse les bébés d'outre-Manche — est d'une aimable fantaisie avec de la verve et un certain esprit tout comme les mélodies :

La Statue de bronze (c'est-à-dire la grenouille du jeu de tonneau), *Le Chapelier*, *Daphnéo*.

Singulier homme, en définitive, à qui la gloire vint, la soixantaine passée, et qui ne l'avait point cherchée, peut-être pas souhaitée. Fort surpris d'être proclamé chef d'école, il parut mal à son aise devant ce tardif sourire de la fortune. Il a vécu pauvre, et il est mort pauvre en 1925, car il était fort désintéressé.

Les « Six ». — Nous apercevons aujourd'hui, et fort nettement, ce qui distingue la musique de Darius Milhaud de celle d'Honegger, la musique d'Auric de celle de Poulenc, de Durey ou de Mlle Tailleferre ; mais nous ne discernons plus guère les traits communs aux uns et aux autres de ces compositeurs. Aussi bien le *Groupe des Six* s'est quelque peu désagrégé et il est superflu de rechercher les raisons qui l'avaient fait se constituer : un même désir de réaction, peut-être, une même admiration de choses et de gens dédaignés par leurs aînés, unirent d'abord ces jeunes gens. Les éclats très bruyants d'une publicité souvent indiscreète autour de leurs œuvres ont fait dire aux malveillants que cet amour immodéré de la réclame les animait autant, sinon plus, que l'amour de l'art ; et il est vrai que, dans le même temps, des écrivains (amis, pour la plupart, de nos six musiciens) ne dédaignèrent point d'employer pour lancer leurs livres des boniments de marchands d'orviétan. Péchés de jeunesse que des œuvres réalisées depuis ont fait pardonner. Reste à savoir si le vrai maître de ces Six ne fut pas Strawinsky plutôt que Satie. Reste à savoir en quoi le programme de « libération » et d'affranchissement du groupe pouvait différer du programme de tous les autres musiciens du même temps.... Et c'est bien là, en effet, l'essentiel du malentendu : préférer Gounod, Ambroise Thomas, même, à Ravel,

c'est un droit incontestable. Toute forme d'art est destinée à être remplacée par une autre esthétique et l'histoire est faite de ces retours. Ce qui parut irritant chez les *Six*, ce fut, a dit M. E. Vuillermoz, « qu'ils se laissèrent consacrer apôtres d'une foi nouvelle, et que le public ignorant, qui n'a pas lu Richard Strauss, Kœchlin, Strawinsky, ou Alfredo Casella, demeure persuadé que les *Six* ont inventé un style nouveau, découvert le « polytonalisme », créé un système d'écriture breveté et qu'ils vont rajeunir la face du monde... ».

Le hasard réunit ces jeunes hommes autour de Satie, président débonnaire et caustique, mais le groupe procède d'abord de l'amitié nouée entre deux camarades du Conservatoire, Arthur Honegger et Darius Milhaud, tous deux élèves de Gédalge. Milhaud est né à Aix-en-Provence en 1892. Honegger, dont les parents sont originaires de Zurich et se sont établis au Havre, est du même âge. Le premier travaille à une *Orestie*, sur la traduction de Claudel, et à un drame d'après Francis Jammes : *La Brebis Égarée*. Le second s'applique au contrepoint. La guerre passe, sans désunir leur amitié, au contraire : Honegger accomplit en Suisse ses périodes militaires, revient à Paris suivre le cours de Gédalge, retrouve Milhaud, mobilisé à la Maison de la Presse, et qui bientôt va partir pour une mission au Brésil. Pendant son apprentissage du métier militaire, Honegger a écrit des mélodies sur des poèmes d'Apollinaire. Puis, en avril 1917, une *Rhapsodie* pour deux flûtes, clarinette et piano, et, dans la même année, un *Quatuor* dédié à Florent Schmitt, — œuvre dont le caractère sérieux présage déjà, semble-t-il, l'avenir de son auteur. Quelques mois plus tôt, les deux camarades ont lié connaissance avec un garçon de dix-sept ans, Georges Auric qui, de Montpellier, apporte une provision de mélodies déjà écrites, et de projets tout près

d'être réalisés. Il a fait jouer à la Société Nationale ses *Poèmes chinois* ; il a composé une petite partition pour lanterne magique, *Gaspard et Zoé*, et il va s'attaquer à un ballet, *Les Noces de Gamache*. Il connaît Blaise Cendrars et il connaît Satie. Et voilà le groupe qui s'étend : il y vient une jeune fille, Mlle Germaine Tailleferre qui, en 1914, a remporté un premier prix de contrepoint et de fugue (devançant Milhaud et Siohan, pourvus d'un premier accessit), puis Louis Durey qui, né en 1888, est « l'ancien » du cénacle. Durey est l'élève de Léon Saint-Requier, musicien accompli qui a succédé à Charles Bordes à la tête des Chanteurs de Saint-Gervais.

Cendrars propose de donner des concerts ; Satie les baptise : ce seront les « Nouveaux Jeunes ». Dans l'atelier du peintre Lejeune (au nom prédestiné), puis au Vieux-Colombier, ils jouent leurs œuvres, avec le concours de Mme Rose Armandie, de Mme Jane Bathori, de Mlle Andrée Vaurabourg, jeune pianiste qui sera plus tard Mme Honegger (1). Encore une recrue : Francis Poulenc, amené par Cocteau, le collaborateur de Satie pour *Parade*, et qui va être désormais, selon le mot à la mode, « l'animateur » du cénacle. Le 15 janvier 1918, au Vieux-Colombier, on donne une *Sonatine à cordes* de Germaine Tailleferre, *Les Alcools* d'Honegger (Apollinaire), *Gaspard et Zoé* d'Auric, *Sept Poèmes de Perse* de Roland-Manuel (permissionnaire venu se joindre à ses amis), les *Carillons* de Durey, et la *Rhapsodie Nègre* de Poulenc. Milhaud, pour le moment, est au Brésil, d'où il rapportera ses *Saudades* (curieux airs de danse, fort pittoresques), et *L'Enfant Prodigue*, d'après André Gide. C'est au Vieux-Colombier encore que, deux mois plus tard, Honegger fait entendre sa *Première Sonate pour piano et violon*.

En avril 1918, Honegger reçoit la commande de la

(1) Cf. André GEORGE, *Arthur Honegger* (Claude Aveline, 1926)

musique du *Dit des Jeux du Monde* : dix danses, deux interludes, une coda, que Straram conduit le 2 décembre au Vieux-Colombier, première manifestation bruyante — la salle, puis la presse, ont fait tapage — d'un membre du nouveau groupe.

C'est une audition donnée au critique H. Collet, invité chez Milhaud un soir que six des « Nouveaux Jeunes » sont réunis, qui donne son nom à la nouvelle école : dans ses articles de *Comœdia*, H. Collet parle des « Six » : *Les Cinq Russes, Les Six Français et Erik Satie*, puis à nouveau *Les Six Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre* (16 et 23 janvier 1920). Autant que la représentation du *Dit*, ces articles suscitent des polémiques et des discussions.

Deux œuvres collectives des « Six » sont données en 1921 : en mai, *Le Bœuf sur le Toit*, « cinéma-fantaisie » qui associe les noms de Darius Milhaud et d'Arthur Honegger (ce dernier ayant écrit la cadence de cette pièce pour violon et piano). Puis, en juin, les Ballets Suédois représentent *Les Mariés de la Tour Eiffel*, scénario de Jean Cocteau, musique des « Six ». Et après ce feu d'artifice, chacun reprend sa liberté — le groupe se dissocie, mais l'amitié subsiste : « Il n'y a pas d'esthétique du groupe, écrit Honegger, dans un article du *Courrier Musical*. Chacun de nous travaille librement, sans mot d'ordre, d'après son tempérament et ses goûts personnels... ». Les tempéraments diffèrent beaucoup, en effet, et les œuvres vont souligner ces divergences. Quant aux goûts personnels, ils varient aussi : Honegger, par exemple, dans le numéro de la *Revue Musicale* consacré à Wagner (en 1923), affirme avec crânerie — il y faut de la bravoure, certes — « qu'il admire Wagner, prolongement du classicisme », tandis que Milhaud crie : « A bas Wagner ! ».

Depuis... D'abord, tandis que Louis Durey, discrètement, donnait ses *Épigraphes*, ses *Chansons Basques* (sur des paroles de Jean Cocteau), finement et délicatement œuvrées, tandis que Mlle Germaine Tailleferre faisait représenter aux Suédois son ballet du *Marchand d'Oiseaux*, frais et ironiquement mêlé d'allusions parodiques, écrivait un *Concerto* pour piano et orchestre d'une sobre élégance, *Six Chansons Françaises*, enjouées, ingénieuses, et dont l'accompagnement d'orchestre est charmant (Concerts Straram, Orchestre Symphonique de Paris, 1930), Arthur Honegger prenait la tête du peloton avec les retentissants succès du *Roi David*, de *Pacific 231*, de *Judith*, suivi par Darius Milhaud, plus discuté, puis par Auric et Poulenc.

Honegger. — Ses premières productions imposèrent Honegger à l'attention des musiciens, sinon du public : dès le Conservatoire, en 1917, aux exercices des élèves de la classe d'orchestre, certain prélude pour *Aglaïne et Séllysette* ne passait point inaperçu ; à la fin de la même année, il achevait *Le Chant de Nigamon* que les Concerts Padeloup exécutèrent en avril sous sa direction. Le chant de mort du chef iroquois fut applaudi. A la S. M. I., six mois plus tôt (juin 1919), le quatuor Capelle jouait le *Quatuor*, composé en 1917, et qui, dédié à Florent Schmitt, est une œuvre presque austère, mais solide et qui ne livre ses beautés difficiles que si l'on se donne la peine de les bien chercher.

Des vacances en Suisse lui inspirent la *Pastorale d'été* (1920), dédiée à Roland-Manuel, et qui porte en épigraphe le vers de Rimbaud : « J'ai embrassé l'aube d'été ». Ce n'est qu'une œuvrette, mais charmante, et d'une bonhomie vraiment agreste. On y remarque, dans le premier et le troisième mouvements, une pédale de *mi* d'un très curieux effet.

Les huit épisodes d'*Horace Victorieux* sont tirés de Tite-Live. Dans la pensée d'Honegger, cette pièce symphonique était destinée à être mimée : c'est le triomphe de l'action, de l'ardeur et du rythme : c'est, nous dit André George, ami d'Honegger, un « match de boxe » ; le « côté sport » de l'histoire, voilà ce qui attire en effet notre musicien. Nous sommes loin de Corneille, mais peut-être pas plus loin pour cela de la vérité historique. L'histoire est comme un miroir où se reflète quiconque se penche... La musique d'Honegger, en tout cas, reflète singulièrement notre temps ; elle est délibérément contrapuntique et résolument atonale, mais elle est construite de main d'ouvrier.

Quelques mois plus tard, arrivait de Suisse la nouvelle qu'aux fêtes du Jorat, dans le canton de Vaud, on venait de jouer un psaume dramatique de Morax, *Le Roi David*, dont la musique, composée par Arthur Honegger, était un chef-d'œuvre. Écrits d'abord pour chœurs, soli et orchestre sans archets, les vingt-huit morceaux de la partition furent un peu plus tard réinstrumentés pour grand orchestre, et la critique parisienne y reconnut « un des plus hauts sommets de la musique contemporaine ». L'engouement devint même si vif qu'il faillit être préjudiciable au musicien, en empêchant le public d'écouter ses autres œuvres. Pourtant, *Pacific 231* s'imposa aux Concerts Koussevitzky en 1924, sous la baguette du chef qui, trois ans plus tôt, avait dirigé *Horace Victorieux*.

Dans cette carrière déjà si remplie, les productions se succèdent rapidement. Aucune, cependant, ne semble trop hâtive ; à peine les jaloux peuvent-ils se réjouir de temps en temps d'une défaillance passagère, qu'un succès, aussitôt, vient d'ailleurs effacer. Énumérons les œuvres que nous n'avons pas déjà signalées : en 1920, Mlle Andrée Vaurabourg fait entendre à la S. M. I. :

les sept *Pièces Brèves* pour piano, et, en 1924, les cinq morceaux du *Cahier Romand* ; Mlle Féart, à Genève, Mme Claire Croiza à Paris, chantent les six *Poésies* de Jean Cocteau ; Mme Gills et le Groupe Nivard, la *Chanson* de Fagus (avec accompagnement de quatuor vocal) ; avec le Quatuor Poulet, en 1924, la même cantatrice révèle aux Parisiens les trois fragments des *Pâques à New-York*. Dans le domaine de la musique de chambre, ce sont deux *Sonates pour piano et violon* (1918 et 1920), un *Hymne* pour le dxtuor à cordes de Léo Sir, des *Sonates* pour alto et piano, pour violoncelle et piano, trois *Contrepoints* pour flûte, cor anglais, violon et violoncelle, *Prélude et Blues* pour quatuor de harpes chromatiques (1925). Pour l'orchestre et le théâtre, ce sont, depuis *Le Dit des Jeux du Monde : Skating Rink* (Ballets Suédois, 1921), la musique de scène du *Saül* de Gide, de l'*Antigone* de Jean Cocteau, de *Liluli* de Romain Rolland (1922-1923), de *La Tempête* de Shakespeare, le *Chant de Joie*, viril et fort, dédié à Ravel, *Pacific 231*, *Sous-Marine*, ballet pour Mme Carina Ari (Opéra-Comique, 1924), un *Concertino* pour piano et orchestre (Concerts Koussewitzky, 1925), *Judith*, drame biblique de René Morax, qui, représenté au Jorat, en juin 1925, forme le second volet du diptyque, en pendant au *Roi David*, *Un Miracle de Notre-Dame*, *L'Impératrice aux Rochers* (musique de scène commandée par Mme Ida Rubinstein pour le drame de Saint-Georges de Bouhélier, représenté à l'Opéra en 1925), *Phaedre* (musique de scène pour la tragédie d'Annunzio, Rome, 1926), *Rugby*, mouvement symphonique (1928), et qui est à l'effort humain ce que *Pacific* était à la machine.

Encore aujourd'hui, et bien que la liste de ses œuvres se soit allongée, Honegger reste pour bien des gens « l'auteur du *Roi David* ». Il s'est renouvelé : *Judith* a été acclamée en Suisse, à Monte-Carlo, puis à Paris ;

en Amérique, en Allemagne, en Angleterre, les œuvres d'Arthur Honegger sont populaires. Mais c'est toujours *Le Roi David* que l'on joint au nom du compositeur. Il y a dans cette obstination exclusive beaucoup d'injustice et elle est irritante pour un artiste à qui, volontiers, l'on reprocherait de ne pas recommencer toute la vie à couler sa pensée dans le moule qui a plu. Mais le fait n'est pas unique et n'est pas non plus inexplicable : des succès éclatants et si brillants portent des ombres très épaisses que l'on a peine à dissiper, quelque effort que l'on fasse pour en sortir. Le public aime à simplifier : la franchise, la force et la jeunesse qu'il applaudit dans *Le Roi David*, œuvre d'un compositeur de trente ans, il en pare l'auteur, et faut-il lui reprocher d'identifier si bien l'homme avec l'œuvre qu'il ne puisse plus les séparer ?

Aussi bien les vingt-huit numéros du *Roi David* nous offrent, en raccourci, un Honegger à peu près complet : dès les premières mesures il apparaît comme un musicien-né. Il s'exprime librement, mais il ne cherche point à « épater le bourgeois ». Il a des dons remarquables ; il en use généreusement : nulle trace d'effort ; certains morceaux paraissent même tourner assez court, mais d'autres — comme les très belles lamentations de Guilboa — sont développés magistralement, classiquement même, pourrait-on dire, si l'on voulait bien étendre ce mot aux écrits les plus libres de forme. Les couleurs les plus variées parent d'un éclat extraordinaire des pages comme « De mon cœur jaillit un cantique », ou « O forêt d'Ephraïm » et s'opposent aux sombres accents des chœurs bibliques « Miséricorde, Dieu, pitié » et « Je fus conçu dans le péché ». Un parfum de volupté — venu du *Cantique des Cantiques* — pénètre certains autres passages (« Bien-aimé, prends ma main, descendons la colline »). C'est infiniment adroit

— d'une adresse qui s'ignore, ce qui est la suprême habileté.

Tout cela, on le peut dire aussi de *Judith*, et l'on peut ajouter qu'Arthur Honegger, en deux œuvres aussi voisines, a su se renouveler. La tâche était singulièrement malaisée, il en est venu à bout. Plus mûr, plus hardi, il élargit sa manière. Il est là plus vigoureux, mais il sait d'instinct, plus encore que de raison calculée, éviter les écueils où d'autres se briseraient. Comme dans *Le Roi David*, les chœurs sont de première importance dans *Judith*. Honegger manie les voix avec une remarquable audace, mais qui reste toujours dans les limites du possible et n'impose rien que de réalisable. Il y a dans les « Lamentations », au début de *Judith*, un trille suraigu qui est une vraie trouvaille ; l'invocation des soldats d'Holopherne aux dieux Istar et Mardouck, le Cantique de la Bataille, le Cantique des Vierges, le Cantique de la Victoire sont d'une variété et d'une richesse surprenantes. Et puis il y a cette scène de la Source dont la poésie est si fraîche, la Mort d'Holopherne, si tragiquement exprimée par un crescendo angoissant et cette fanfare audacieuse, et tant d'autres pages où l'on voudrait s'attarder. *Antigone*, donnée à Bruxelles, n'a point encore été jouée à Paris : sans doute paraîtra-t-elle bientôt sur l'un de nos théâtres lyriques.

On ne peut entrer dans le détail des œuvres ; il faut se borner à l'essentiel. Le *Concertino*, avec ses trois mouvements caractéristiques, montre la souplesse d'écriture de l'auteur, son habileté contrapuntique (dans les phrases de la première partie confiées à l'orchestre, par exemple), l'ingénieuse utilisation des syncopes à la manière du jazz (dans le finale). *Pacific 231*, qui est le nom par lequel les ingénieurs désignent le type de locomotives destinées à remorquer les trains rapides (carac-

térisé par deux essieux en boggie à l'avant, trois essieux moteurs accouplés, et un essieu porteur sous le foyer, soit 2, 3, 1), *Pacific* essaye donc de « traduire par une construction musicale l'impression visuelle et la jouissance physique » que l'on éprouve au spectacle d'un train de 300 tonnes lancé dans la nuit à 120 kilomètres à l'heure. Musique descriptive ? Oui et non. Il y a dans cette page assez courte, mais puissante, d'inévitables onomatopées, mais c'est surtout le rythme qui nous emporte, nous secoue, et ne nous lâche qu'une fois arrivés où le mécanicien Honegger veut nous conduire. C'est un poème d'inspiration évidemment très moderne, mais l'élément fantastique apporté par cette matière que la vitesse semble animer et griser aboutit à une sorte de romantisme moins éloigné, peut-être, du Weber de la *Chasse sauvage* qu'une *Pacific* 231 ne l'est d'une chaise de poste. Car, si les formes extérieures changent, l'essence des symboles demeure. Et c'est ce double caractère — moyens d'expression originaux, largeur et puissance des œuvres — qui place Arthur Honegger au tout premier rang des musiciens de sa génération et qui permet de croire que la postérité ratifiera le jugement de ses contemporains.

Certains ont voulu faire entre *Pacific* et *Rugby* un parallèle, et c'était tentant, en effet. Mais, de l'un à l'autre sujet, le compositeur a, pour ainsi dire, nettoyé sa palette et changé complètement ses moyens. Ainsi la percussion est bannie de l'orchestre ; la brutalité ici n'est plus que celle de la machine : elle est dans la construction même de la pièce plus que dans les orchestrations.

Le *Concerto pour Violoncelle* (1930) est une des œuvres les plus belles qui aient été écrites pour cet instrument. Honegger n'a jamais montré ses qualités plus librement qu'en ces admirables pages d'un tour à la fois savant

et simple, et qui s'adressent au cœur autant qu'à l'esprit.

Darius Milhaud. — Nous avons laissé Darius Milhaud au Brésil. Mais nous savons que, depuis longtemps, il travaillait à mettre en musique *La Brebis égarée* de Francis Jammes. La pièce fut représentée en 1923 à l'Opéra-Comique, alors qu'agé de trente et un ans l'auteur s'était déjà imposé par d'autres productions. La critique fut sévère et nous verrons plus loin les raisons qu'elle en eut. *L'Homme et son désir* (Ballets Suédois) réunit, ainsi que les *Quatre Poèmes* (1915-1917), les noms de Paul Claudel et de Darius Milhaud. Le sentiment pessimiste qu'ils expriment est peut-être le fond même de la nature de Milhaud, joint pourtant à un esprit de « blague » à la Satie. Celui-ci anime, par exemple, la conclusion du *Catalogue des fleurs*, après des pages descriptives : « Les prix vous seront adressés par correspondance ».

Avec Blaise Cendrars, encore aux Ballets Suédois, Darius Milhaud donna *La Création du Monde*, qu'il est difficile de louer sans réticences. *Salade*, autre ballet en deux actes, mêlé de chant et de parlé, montre l'importance des instruments de percussion dans la musique de Darius Milhaud : le rythme, y prenant le pas sur la mélodie et sur l'harmonie, règne en souverain. C'est encore ce qu'il affirmera plus nettement dans *Les Choéphores*, fragment de *L'Orestie* d'Eschyle, traduite par Paul Claudel.

Le Train bleu, ballet que monta la troupe russe de Serge de Diaghilew en 1924, fit spectacle avec *Les Biches* de Poulenc, et *Les Fâcheux* d'Auric. *Les Malheurs d'Orphée*, au Théâtre Bériza en 1927, rajeunirent de manière imprévue le vieux mythe qui servit tant de fois aux compositeurs d'opéras depuis Monteverdi.

La même année, l'Opéra-Comique donnait *Le Pauvre Matelot*, dont le livret est dû à Jean Cocteau. Nous retrouverons ces œuvres à propos de la musique dramatique, ainsi que la *Polka*, qui forme une des branches de *L'Éventail de Jeanne*.

J'ai cité déjà la cantate de *L'Enfant Prodigue* (écrite en 1917, sur le texte d'André Gide), et qui est une œuvre de jeunesse de Darius Milhaud. Ces dialogues, qui n'ont pas été composés pour la scène, paraissent cependant plus dramatiques que *Le Pauvre Matelot* : la pitié et la douleur s'y expriment plus librement. De même dans les *Poèmes Juifs*, le cadre traditionnel ne gêne point l'expression d'un sentiment personnel qui, d'un auteur si volontairement tendu, surprend comme une confidence (cf. *La Séparation*). Les *Études* pour piano et orchestre, les *Cinq Symphonies* pour petit orchestre, la *Suite Symphonique*, le *Concerto*, le *Carnaval d'Aix* ont encore montré l'habileté un peu irritante du compositeur.

Il est arbitraire de choisir, pour éclairer sa religion, telle pièce dans une liste d'œuvres déjà longue. Pourtant, il me semble que c'est au *Deuxième Quatuor à cordes* de Darius Milhaud qu'il nous faut, de préférence, demander un témoignage. On y trouve une sorte d'enjouement, une manière très libre d'exprimer ses idées, et qui donne à l'œuvre son unité, son caractère, tout au long des cinq mouvements qui la composent. Dès le premier, cela apparaît nettement : le musicien domine la matière sonore. Il est à l'aise pour la pétrir à son gré, pour la distribuer aux quatre instruments qu'il va faire parler. Le tour même de la phrase qu'il confie aux violons après un court préambule est comme un hommage au Schubert du *Trio en si bémol*, comme tout à l'heure son scherzo (quatrième mouvement, très vif) évoquera le souvenir du Beethoven de l'allegretto du

Septième Quatuor en fa majeur. Ce n'est sans doute qu'une impression toute personnelle, mais cette association qui s'est imposée à mon esprit, je la rapporte comme un hommage rendu, à mon tour, à la qualité de cette musique. Pareillement, le deuxième mouvement (très lent) est construit sur une belle phrase, harmonieusement chantante, exposée par le violoncelle et l'alto, avant d'être continuée par les violons. Tout cela est assez classique, au meilleur sens du mot, tout en demeurant très libre. Et cela est d'un vrai musicien.

Ainsi est-on irrité et charmé par lui tour à tour. Il y a de la malice, et peut-être un peu diabolique, dans son cas. Il a une manière de passer de l'harmonisation la plus innocente, la plus traditionnelle, aux juxtapositions les plus osées, parfois même les moins justifiées. Ses ennemis, et il n'en manque point, attribuent ses audaces au hasard ; c'est vite dit. Mais il est bien difficile de porter un jugement équitable sur l'œuvre de Darius Milhaud. Nul, s'il est sincère, s'il ne se laisse point aveugler de parti-pris, ne peut refuser de rendre hommage à cet artiste laborieux, de reconnaître ses trouvailles ingénieuses, sa volontaire application à chercher, dans toutes les directions, à fuir le banal et le convenu. Mais en même temps, comment ne pas voir que ces belles qualités sont parfois gâtées par une sorte de désir d'étonner, une puérilité d'autant plus affligeante qu'elle paraît, elle aussi, volontaire ? Il y a souvent de la monotonie dans cette perpétuelle tension que la polytonie elle-même ni l'atonalité ne rompent point. Il est certain — le *Deuxième Quatuor*, les *Poèmes Juifs* et *Les Malheurs d'Orphée* le prouvent — que Darius Milhaud finira par donner l'œuvre où sa personnalité, libérée, s'affirmera pleinement. Mais pourquoi s'est-il attardé comme à plaisir à des productions auxquelles on peut, très justement, reprocher de manquer de souffle ?

G. Auric. — Né à Lodève en 1899, Georges Auric, qui fut élève du Conservatoire et de la *Schola*, n'a guère subi l'influence de l'enseignement officiel plus que de la discipline scholiste.

Par l'âge, il est, avec Francis Poulenc, à l'avant-garde du groupe des *Six*. Sa plume — il fut critique musical aux *Nouvelles Littéraires* — est aiguisée, parfois agressive. Il a de l'esprit : on le voit dans sa musique ; il est partial (n'est-il point d'un parti ?) et cela se voit à ses articles. La suite des *Cinq Bagatelles*, composée avec la musique de scène des pièces de Marcel Achard (*Malbrough*, *La Femme silencieuse*), ou d'Alfred Savoir (*Le Dompteur*), ou encore avec le commentaire musical des *Oiseaux*, de Bernard Zimmer d'après Aristophane, est d'une verve drue et d'une simplicité transparente. En 1920, la Comédie des Champs-Élysées donnait *Adieu New-York*, et deux ans plus tard l'Odéon représentait *Les Fâcheux*, avec une musique de scène d'Auric. C'est de cette partition que le jeune compositeur devait tirer un ballet que Serge de Diaghilew monta d'abord à Monte-Carlo, puis à Paris, en 1924. La même troupe russe, l'année suivante, représenta *Les Matelots*. Auric s'y montre plus incisif et plus dépouillé. *Les Enchantements d'Alcine*, que tira de l'Arioste M. Louis Laloy, furent dansés à l'Opéra par Mme Ida Rubinstein et sa troupe en 1929 ; ceux qui en attendaient d'audacieuses révélations furent déçus, comme ils le furent par le *Rondo* de *L'Éventail de Jeanne* (cf. chapitre XIV). A côté des œuvres scéniques qui forment le plus gros de son bagage, Georges Auric a composé sur des textes de Jean Cocteau, de René Chalupe, de Radiguet, d'aimables mélodies dont l'humour et la fantaisie sont bien de notre temps — un temps où, plus que jamais, il faut se hâter de rire.,

Fr. Poulenc. — Élève de Ricardo Viñès, à qui il doit une connaissance parfaite des ressources du clavier et une technique très sûre du mécanisme pianistique, élève aussi de M. Charles Kœchlin qui lui enseigna le contrepoint, Francis Poulenc a connu le succès dès un âge encore tendre. Les cénacles « d'avant-garde » tout d'abord, puis très légitimement le public, accueillirent avec faveur son *Bestiaire*, sur les vers de Guillaume Apollinaire, recueil de courtes mélodies alertement dessinées. La grâce un peu nonchalante, la jeunesse et la fraîcheur de cette musique — qui doit, semble-t-il, quelques-unes de ses qualités aux mélodies de Tristan Klingsor — se retrouvent dans *Les Cocardes* (Jean Cocteau) et, avec plus de maturité, dans les *Mélodies sur les Poèmes de Ronsard*. Les *Mouvements perpétuels* sont un aimable passe-temps où Poulenc affirme sa personnalité. Échappant aux influences diverses qui, manifestement, le sollicitaient, Poulenc écrit ses *Chansons gaillardes* ; gaillardes, certes, ces chansons le paraissent en leurs paroles ; mais la musique en est virile et saine. Elles surprirent ceux qui avaient jugé Poulenc sur ses œuvres précédentes, plus élégantes et frivoles, plus ingénieuses que profondes. La musique des *Biches*, ballet monté par la troupe russe de Diaghilew en 1924, est toute semblable aux décors et aux costumes de Marie Laurencin qui la parèrent d'un éclat adouci et candidement pervers.

Aimablement spirituel aussi, le *Trio* pour piano, hautbois et basson, dont les trois mouvements (*presto*, *andante* et *rondo*) sont variés à souhait. Musique de chambre alerte et pimpante, à laquelle on ne peut demander plus qu'elle n'offre, et qui, classique de tour, reste bien moderne par son humour un peu superficiel. La *Pastourelle*, insérée dans *L'Éventail de Jeanne*, est un pastiche de coupe fort simple, écrit sans prétention, et qui vaut surtout par cette simplicité.

Le Concerto Champêtre, comme tout à l'heure les *Chansons gaillardes*, est d'inspiration plus large. Écrit pour clavecin et petit orchestre en 1928, il semble marquer un enrichissement et paraît une œuvre de maîtrise. L'auteur y reste lui-même, avec sa tendresse un peu contenue et son esprit délié ; mais il trouve des accents nouveaux, plus humains, et qui sonnent agréablement aux oreilles françaises, car ils viennent en droite ligne du fonds national. L'équilibre des « mouvements » est parfait, entre l'introduction majestueuse, l'allegro, l'andante et le finale. Une *sicilienne*, en sol mineur, dans l'andante, est une page vraiment exquise. On regrette cependant la trop grande (mais peut-être volontaire) concision de cette œuvre. Encore cette brièveté du souffle n'est-elle pas particulière à Poulenc, et reste-t-elle un caractère général des compositeurs contemporains. Une *aubade* pour piano et dix-huit instruments (dont les violons sont exclus, car c'est un autre trait de la psychologie musicale moderne que cette aversion pour les violons) est encore inédite au moment où j'écris ; mais des initiés m'en ont dit grand bien.

Roland-Manuel. — Peut-être, sans le caprice du hasard, les *Six* eussent-ils été huit, ou neuf, ou davantage : comme le fit remarquer Honegger, le « groupe », lorsqu'il se constitua, n'était ni une association fermée, ni un club, et parmi les habitués des réunions amicales venaient d'autres musiciens que ceux auxquels Henri Collet fit les honneurs de son feuilleton à *Comœdia*. En fait, dans un article du *Chesterian*, en février 1919, Albert Roussel associe aux *Six* déjà nommés Paul Menu, Roland-Manuel et Cliquet-Pleyel. Paul Menu, élève du Conservatoire, mort pendant la guerre, a été trop tôt enlevé pour avoir pu donner sa mesure. Pourtant il y a beaucoup plus que des promesses dans la

Fantaisie dans l'ambiance espagnole, pour harpe chromatique, qui fut applaudie aux Concerts Colonne, et dans les œuvres vocales restées jusqu'ici inédites (mais dont M. Charles Kœchlin a dit le plus grand bien) ; et cette perte est déplorable, qui a privé la musique française d'un des jeunes compositeurs les mieux doués.

Roland-Manuel, critique fort lettré et compositeur délicat, a été l'élève d'Albert Roussel à la *Schola*, puis de Maurice Ravel. Évidemment ses maîtres l'ont marqué de leur empreinte en formant son goût ; mais, à travers leur enseignement, c'est sa propre personnalité que Roland-Manuel a cherché à découvrir. Tâche plus malaisée pour un dilettante et un curieux que pour un esprit tout simple et Roland-Manuel est un dilettante raffiné. L'art de Scarlatti l'a séduit ; le *bel canto*, les chatoyantes couleurs des Russes, la fantaisie de Chabrier l'ont attiré tour à tour, mais sans qu'il cessât de demeurer parisien : il est épris de clarté, subtil, ordonné et complexe. A l'instant qu'on croit le définir, on découvre en lui quelque trait essentiel, semble-t-il, et qu'on a pourtant négligé. Et, si l'on ose une comparaison, son art — ou son esprit — est comme un jardin à la française, savamment dessiné, et qui ménagerait des perspectives de parc anglais et d'ingénieuses et charmantes fabriques à l'italienne. L'Orient aussi l'a séduit et il en a compris la poésie : les sept poèmes de *Farizade au sourire de rose* (1914) évoquent la Perse avec autant d'adresse que de bonheur ; il écrit un poème symphonique : *Le Harem du vice-roi*. Aux concerts de Félix Delgrange (qui fit tant pour les jeunes jusqu'à la fin de la guerre), Ricardo Viñes joua *L'Hommage à la Fontaine, Clarisse ou l'hommage indiscret*. Roland-Manuel est aussi habile à mettre en musique les très modernes poèmes de P.-J. Toulet et de René Chalupt que les vers du vieux poète lyonnais Maurice Scève à sa Délie. Aussi bien, pour cet humaniste, le

XVI^e siècle est plein d'attraits ; et, cherchant un sujet de ballet, c'est à Louise Labé qu'il l'emprunte, trouvant dans le *Débat de Folie et d'Amour* de la belle « cordelière » l'argument du *Tournoi singulier* (Ballets Suédois, novembre 1924). La musique — on le verra plus loin lorsqu'il s'agira du théâtre — en est délicieuse et on aimerait l'entendre au concert, comme le *Tempo di Ballo*, joué par Koussewitzky en 1924, et qui est expressif et bien rythmé. Mais le ballet sollicite de préférence l'activité de Roland-Manuel : il a composé pour *L'Éventail de Jeanne* — cet étrange et chatoyant kaléidoscope musical — une *Canarie* d'un goût raffiné. Ce choix d'une forme chorégraphique à la mode au temps de Charles IX, oubliée au siècle suivant, rajeunie un instant par Couperin, puis retombée dans l'oubli, en dit long sur Roland-Manuel fureteur érudit. *Isabelle et Pantalon* (1923, Trianon-Lyrique), *L'Écran des jeunes filles*, ballet (Opéra, 1929), sont de caractère fort différent, mais on y retrouve la même curiosité d'esprit (voir plus bas, chapitre XIV).

Maurice Delage. — Comme Roland-Manuel, Maurice Delage a été l'élève de Maurice Ravel. Entre le maître et le disciple il y a bien des affinités : même goût très sûr et très raffiné, même intelligence très subtile et sensibilité pleine de pudeur, détestant de se laisser voir, consentant à peine à ce qu'on la devine. Maurice Delage produit peu, ou du moins ne donne au public que de rares œuvres ; mais ce qu'il fait jouer et ce qu'il publie est d'une qualité qui le classe parmi les meilleurs musiciens de ce temps. D'un voyage en Asie, il a rapporté *Quatre Poèmes Hindous* pour chant et petit orchestre (1914), d'une couleur remarquable. Dans son poème symphonique *Conté par la mer*, il avait montré, en 1909, son habileté polyphonique, et s'il a préféré pour accom-

pagner ses *Poèmes Hindous* le petit orchestre, c'est pour obtenir des tons plus crus et une lumière plus vive. Ainsi que le remarque fort justement M. Charles Kœchlin, ce goût moderne pour le petit orchestre s'explique non seulement par des raisons d'économie imposée par la « main-d'œuvre » musicale, mais aussi, et très souvent, parce que les sonorités nécessaires à certaines œuvres (comme ces *Poèmes Hindous*) ne peuvent résulter que du mélange de ces *éléments simples* du petit orchestre. Dans son *Ballet de l'Avenir*, dont un fragment fut exécuté au concert, Maurice Delage affirme plus nettement encore sa maîtrise et ses dons. Il faut aussi citer de lui la *Ballade de Villon*, *Les Roses d'Octobre*, *L'Alouette*.

Edgar Varèse. — Né en 1885, Edgar Varèse prépara le concours de Polytechnique. Mais la musique l'attirait, c'est à la *Schola* qu'il entra. Il y reçut l'enseignement d'Albert Roussel et de Vincent d'Indy, puis, au Conservatoire, il fut l'élève de Widor. Edgar Varèse partage sa vie entre la France et l'Amérique, où il a fondé l'*International Composer Guild*, société de musique moderne qui, au cours de ses six premières années, a fait entendre à New-York les œuvres d'une soixantaine de compositeurs vivants, appartenant à toutes les nations. Ces éminents services suffiraient à valoir une juste renommée à Edgar Varèse, même si l'originalité de sa musique n'avait soulevé, plus d'une fois, des tempêtes dans nos salles de concerts. Ses *Amériques*, en mai 1929, déchaînèrent en effet, au Concert Poulet, une bataille qui rappela celle du *Sacre du Printemps*. *L'Octandre*, pour sept instruments à vent et une percussion presque aussi nombreuse, l'année suivante, fut écoutée avec plus de calme, ainsi qu'*Intégrales* (pour 11 instruments à vent et la percussion). On remarquera cette importance de la percussion dans la musique

d'Edgar Varèse : certains, à cause de cela, en ont fait un « bruitiste » à la manière de Marinetti ; mais il y a bien autre chose en lui, et particulièrement un souci de combinaisons nouvelles de timbres et des agrégations imprévues, une sorte de tourment qui le harcèle et un besoin de recherches qui est très noble. Et puis ses *Offrandes* (*Chansons de là-haut*, *La Croix du Sud*), pour soprano et accompagnement d'orchestre de chambre, que révéla l'Orchestre Symphonique de Paris, n'ont-elles pas convaincu le public que ce musicien ardent, jamais satisfait, possédait une sensibilité très délicate — en dépit du soin qu'il prend parfois de la cacher ? Il a composé beaucoup de musique restée encore inédite et dont on peut attendre des révélations.

Quelques Prix de Rome : Delvincourt. — Grand Prix de Rome en 1913 (il partagea la première place avec Lili Boulanger), Claude Delvincourt a montré qu'à l'exemple de Debussy, de Florent Schmitt et de quelques autres, un lauréat de l'Institut pouvait, une fois hors de l'École, évoluer fort loin de l'académisme. De *L'Offrande à Siva*, ballet hindou dont les Concerts Straram firent connaître un fragment en 1926, l'orientalisme est original et la couleur fort vive. Les mêmes qualités se retrouvent dans *Ce monde de rosée* (quatorze *uta* anciens japonais), d'une écriture si délicate. *Le Bal Vénitien*, suite de cinq pièces humoristiques d'un tour à la fois populaire et savant, est d'une richesse d'invention, d'une originalité et d'une distinction qu'on ne saurait trop louer. Une *Sonate* de violon, fort bien équilibrée et l'une des meilleures œuvres modernes de ce genre, montre que l'on doit beaucoup attendre de ce musicien si bien doué. Le dernier mouvement, surtout, de cette sonate, succédant à un *scherzo* étrange, est d'une belle violence ordonnée.

Jacques Ibert. — Jacques Ibert fut aussi pensionnaire de la Villa Médicis. Et c'est même à son propos, comme il était déjà marié quand il devint lauréat, que fut tranchée, sans qu'un Concile en délibérât, la question du célibat des pensionnaires. Élève de Gédalge et de Pessard au Conservatoire, Prix de Rome en 1919, Jacques Ibert est certes l'un des musiciens les plus accomplis de cette génération de la guerre. Et déjà dans tous les genres, il a donné des preuves éclatantes d'un talent et d'une personnalité qui l'ont mis au premier rang.

Cela fut révélé en 1915 dans son *Noël en Picardie*, puis, en 1921, surtout, dans sa *Ballade de la Geôle de Reading*, envoi de Rome, inspiré de la pièce de Wilde, aux accents déchirants. Rien de littéraire dans cette musique, mais une magnifique évocation du drame au cours des trois parties qui se succèdent sans interruption. Les deux thèmes essentiels, confiés au violoncelle et au cor anglais, sont admirablement expressifs; le développement, de forme très libre, est d'une belle et tranquille hardiesse et atteint sans peine à l'émotion la plus haute.

Les deux *Mouvements*, pour deux flûtes, clarinette et basson, un dernier envoi de Rome, le *Chant de Folie*, sur un poème de Valléry-Radot, et, dans un genre tout différent, la fantaisie légère et spirituelle des *Histoires* (pour piano) ont affirmé la sûreté du goût et l'habileté de Jacques Ibert.

C'est du même temps que date *Andromède et Persée ou le plus heureux des trois*, que l'Opéra nous donna sept ans plus tard, en 1929, et que nous retrouverons plus loin, avec *Angélique*, jouée au théâtre Bériza en 1926. Il n'est point de succès de meilleur aloi que celui d'*Angélique ou la Femme à vendre*, pour laquelle la critique eut des éloges sans réserves, et que l'on applaudit deux saisons de suite à Paris, en attendant qu'elle

partît pour faire le tour de l'Europe. *Escapes* (Palerme, Tunis, Valence, 1922-1923) est une suite d'orchestre en trois parties très différentes de forme, comme différent les paysages qu'elles évoquent. Mais elles ont un lien psychologique évident, et qui est l'âme même du musicien voyageur, car le mot d'Amiel est une vérité profonde. Rien de plus expressif que la phrase de hautbois de la deuxième escale, — une mélodie tunisienne qui se détache sur des rythmes scandés par le quatuor à cordes. Rien de plus délicieux que ces thèmes transparents et légers comme l'atmosphère de Valence, où la gaieté de la lumière semble animer la musique.

Rencontres (petite suite en forme de ballet) est composé de trois parties : *Bouquetières, Créoles, Bavardes* ; l'Opéra la mit à son répertoire après que la primeur en eût été donnée chez Pasdeloup en 1915. La partition est écrite de la même encre que celle des *Escapes*. Le nom de Ravel vient à l'esprit lorsqu'on écoute cette musique ; mais ce n'est plus parce qu'on sent l'influence d'un maître (perceptible dans *Andromède et Persée*), mais parce que la comparaison s'impose entre le charme subtil d'Ibert et le charme subtil de son aîné. Et, dans *L'Éventail de Jeanne*, Jacques Ibert n'a-t-il point inséré une *Valse* qui semble une fine allusion à l'obsédante *Valse* ravélienne ?

Les *Trois Chansons* (Charles Vildrac) montrent une parfaite traduction mélodique du texte — qualité plus rare qu'on ne le croit — et la *Suite pour violoncelle et orchestre*, une victorieuse adresse qui sait ne pas étouffer la sensibilité.

Dans une interview de Jacques Ibert, pour le *Guide du Concert*, Lucien Chevaillier a rapporté ce mot : « Le génie, c'est un pour cent d'inspiration et quatre-vingt-dix-neuf pour cent de... transpiration ! ». Définition qui peint les exigences envers soi-même de celui qui

l'a donnée. Jacques Ibert, comme dit le peuple, est un homme qui ne plaint pas sa peine ; mais il œuvre discrètement et se plaît à effacer la trace de ses laborieux efforts. Il ne se soucie ni de plaire, ni de scandaliser — comme tant d'autres qui ne dédaignent point l'éclat intempestif de la grosse caisse. Il va son chemin tout droit. Mais tout droit ce chemin mène au juste succès.

Prix de Rome aussi, Maurice Le Boucher et Jacques de La Presle, dont nous avons déjà rencontré les noms. Du premier, une *Danse des Faunes*, écrite en 1908 et jouée aux Concerts Lamoureux, a été reprise aux Concerts Colonne en 1930 sans que l'œuvre laisse voir la moindre trace de vieillissement. Jacques de la Presle fut lauréat du concours en 1921. Son *Apocalypse* marque des préoccupations que l'on retrouve dans *L'Attente mystique*, sur des poèmes de Louis Le Cardonnell. Ces trois mélodies, dont la première traduit l'inquiétude de l'âme « qui revient d'un long voyage amer », indiquent un acheminement vers la sérénité, et sont très musicales. Les *Heures d'été*, les *Trois Élégies*, les *Impressions* (pour piano et chant) montrent la sincérité de ce compositeur qui n'oublie point d'être moderne tout en se montrant respectueux du passé, et qui, en un temps où la brièveté est si bien de mode, ose s'attaquer à de vastes sujets.

Autres Prix de Rome : Louis Fourestier, Marc Delmas, Francis Bousquet, Yves de la Cassinière, Mlle Jeanne Leleu, Robert Dussaut. Du premier, un poème symphonique, *Polynice*, inspiré de Sophocle, fut joué aux Concerts Colonne en 1928 après avoir remporté le prix Heugel. La deuxième partie, qui peint le combat d'Étéocle et de Polynice et la double mort des frères ennemis, est sauvage et puissante à souhait ; la douleur d'Antigone, qui forme le motif principal du finale, est exprimée largement et par de beaux accents. *A saint Valéry*

(Concerts Colonne, mars 1930), poème symphonique inspiré de *Pierre Nozière*, d'Anatole France, nous montre les nymphes venant danser en chœur autour de la tombe du bon saint Valéry. L'atmosphère nocturne est d'une jolie couleur transparente et fine et l'auteur, en dépit d'un certain parti-pris de sécheresse et de dissonances, laisse voir ses solides qualités techniques et l'originalité de ses idées. Louis Fourestier, avec Ansermet et Cortot, a dirigé l'Orchestre Symphonique de Paris à sa fondation.

Le *Penthésilée* de Marc Delmas est un envoi de Rome adroit et d'une écriture un peu facile, comme *Cyrca*, que nous retrouverons aux œuvres dramatiques. C'est là aussi que nous aurons à parler de Francis Bousquet, que son tempérament a conduit naturellement à écrire pour la scène et qui a fait applaudir *Zorriga*, *Sarati le terrible*, *L'Esclave*, à Béziers, à Paris (Opéra-Comique).

Le *Quatuor en mi bémol* d'Yves de la Cassinière est de construction classique, mais d'inspiration bien personnelle ; le premier mouvement (allegro) est traité dans la forme sonate, le second thème de ce premier mouvement fournit le développement de l'andante (deuxième mouvement), en *ut* majeur. Le finale reprend les deux thèmes initiaux, mais le second sur un rythme nouveau, qui l'élargit jusqu'à la conclusion. Ce quatuor est une œuvre pleine de talent.

Les *Danses serbes* de Robert Dussaut (Prix de Rome, 1925) ont été bien accueillies aux Concerts Colonne. La partie vocale rappelle, par instants, les danses du *Prince Igor*, et d'autant plus qu'il y a bien une parenté entre les thèmes serbes et les airs polovtsiens de Borodine, barbares et glorieux les uns et les autres. R. Dussaut a fait preuve d'habileté dans cette suite de danses.

Mlle Jeanne Leleu, qui obtint le Prix en 1923, a envoyé

de Rome une musique de scène pour le drame satyrique d'Euripide, *Le Cyclope* (que nous entendrons, il faut le souhaiter, à l'Opéra, car l'œuvre, drue et audacieuse, semble très scénique), une *Danse Nocturne* et une *Danse Rustique*, d'une harmonisation et d'une orchestration savantes, toutes pleines d'heureuses trouvailles. Les qualités de Mlle Leleu ne sont peut-être point celles qu'on est habitué de trouver chez une femme ; mais elles lui assurent une place de choix parmi les musiciens de la jeune génération et elles révèlent un tempérament audacieux qui, certainement, s'exprimera dans des œuvres remarquables.

La Cantate *Coriolan* de M. Ganjac (Concours de Rome, 1927) est d'un musicien très doué et qui donnera des preuves plus éclatantes de ses qualités (Concerts Colonne, 1927).

P.-O. Ferroud. — Né en 1900, Pierre-Octave Ferroud fut, à Lyon, l'élève de Florent Schmitt et il est resté son disciple. Il doit sans doute à ce maître un solide apprentissage du métier qui, joint à ses dons personnels, en fait un des compositeurs les plus remarquables de la jeune génération. Sa *Sérénade*, pour piano à quatre mains (1927), est extrêmement pittoresque et vivante, et sa *Sonatine*, pour piano (1929), révèle de très heureux dons. La *Sonate en fa*, pour violon et piano (S. M. I., décembre 1929), d'un art assez austère et dépouillé, s'adresse à la raison et à l'esprit plus qu'au cœur ; mais l'esprit et la raison y trouvent leur plaisir : si l'auteur dédaigne les moyens faciles de séduire, il fait preuve de qualités solides et qui n'appartiennent qu'aux vrais musiciens.

A Contre-Cœur est un recueil de trois pièces pour chant et piano (*Sollicitude*, de Franc-Nohain, *Odile*, de Cocteau, *Théo*, de René Kerdyk), pièces facétieuses

qu'à première vue on pourrait croire apparentées à celles de Satie — mais à première vue seulement, car chez Satie la musique reste trop souvent indifférente à l'esprit même du texte, tandis que Ferroud a su faire passer dans la sienne (d'ailleurs difficile) la saveur plaisante et l'esprit de « blague » du poème. Les *Trois poèmes* de P.-J. Toulet sont d'un tout autre genre, mais la qualité n'en est pas moindre : deux courtes pièces, *La Moricaude* et *La Brise*, drues et ramassées comme des *haï-kaï*, s'opposent heureusement ; *Le Manège*, plus longuement développé, évoque les fêtes foraines ; *Le Jardin* et *La Sagesse* nous font entendre une note de poésie plus grave. L'orchestre d'accompagnement est nuancé avec beaucoup d'adresse, surtout dans l'écriture des bois, et commente tour à tour avec finesse et avec émotion la mélodie dont la sinuosité suit exactement le rythme du vers.

Les Suédois ont donné de lui, en 1924, un ballet, *Le Porcher*, inspiré d'Andersen, et qui est construit sur des airs populaires scandinaves fort habilement orchestrés. Ce fut, sauf erreur, le début de P.-O. Ferroud à Paris. Un peu plus tard, dans son *Parc Monceau*, il montrait qu'il n'avait pas besoin de recourir au folklore étranger pour faire œuvre savoureuse et joliment colorée. *Parc Monceau* fut d'abord écrit pour le piano, puis, sous sa forme instrumentée, fut révélé par Straram, et l'on applaudit fort ces quatre tableaux si justement dessinés. Les oiseaux et les enfants y tiennent leur place — comme dans les allées du jardin —, mais leurs ébats, leurs cris, leurs jeux, sont notés avec une remarquable souplesse. Rien de banal ni de convenu dans cette suite d'impressions. Dans la troisième partie, « *Nonchalante* », l'écho lointain d'un tango, joué dans un appartement dont les fenêtres ouvrent sur le jardin, apporte un grain inattendu de mélancolie. De pareilles trouvailles

dont Ferroud sait ne tirer qu'un effet délicat sont d'un véritable artiste. Ses *Types* (*Vieux beau, Bourgeoise de qualité, Businessman*) conservent dans la caricature une ressemblance psychologique étonnante et sont dessinés de main de maître. Il y a dans cette musique un comique dru et sain, qui plaît franchement — et il y a beaucoup d'adresse, cachée sous beaucoup d'art.

Foules est d'une autre veine, plus profonde, car cette pièce est une de celles où il faut chercher l'image la plus fidèle et la plus complète de notre temps. On y sent vibrer l'âme collective de la ville, on y entend la pulsation du monstre. C'est d'une poésie âpre et forte et c'est d'un art qui n'a point de chance de se démoder plus qu'un document d'histoire.

Nous retrouverons *Chirurgie* au théâtre, ainsi que la marche composée pour *L'Éventail de Jeanne*.

M. Delannoy. — Comme P.-O. Ferroud, Marcel Delannoy est authentiquement jeune. Disciple d'Arthur Honegger, le maître et l'élève réunissaient à peine cinquante années sur leurs deux têtes lorsque l'Opéra-Comique, en 1927, a donné *Le Poirier de Misère*. Déjà, pourtant, les initiés savaient que Marcel Delannoy avait composé quelques pièces de musique de chambre jouées à la S. M. I. et qu'à Monte-Carlo on avait représenté certain *Marchand de Lunettes* dont la musique de scène lui était due. On répétait que ce jeune homme réservait bien des surprises aux habitués de l'Opéra-Comique. Aussi fut-on disposé à trouver les fruits de son *Poirier* plus amers encore que l'auteur ne les avait voulus. L'œuvre est provocante ; elle a des airs de défi, mais elle n'est point antipathique ; elle est bien une œuvre, au sens complet du mot, et qui marque une date dans l'histoire du théâtre lyrique de ces dernières années — où nous la retrouverons plus loin.

Le Fou de la Dame est un « ballet-cantate », qui porte comme sous-titre « Chanson de geste ». Il est dû aux mêmes librettistes que *Le Poirier de Misère*, à A. de la Terrasse et J. Limozin, qui en ont pris l'idée dans le jeu des échecs. Avant la représentation de l'Opéra-Comique, l'Orchestre Symphonique de Paris, à la salle Pleyel, interpréta quelques fragments (ouverture et sarabande) de ce *Fou*, en novembre 1928. Et l'on fut tout surpris de le trouver si sage, en somme. Car Marcel Delannoy, sans rien perdre de son esprit d'invention ni de ses qualités rythmiques, y est demeuré résolument tonal. La couleur et la ligne mélodique restent cependant bien modernes : ainsi la *Dame* est caractérisée par un thème « en forme de blues ». On accueillit avec grande sympathie cette œuvre nouvelle, qui tient les promesses de sa devancière. Depuis, nous dit-on, Marcel Delannoy a composé une pièce symphonique, trois pièces pour quatuor à cordes (retour imprévu aux archets dédaignés) — et mis en musique des poèmes d'André Germain. Il y faut joindre la *Bourrée* qui est la feuille ajoutée par lui à *L'Éventail de Jeanne*, — puis *France*, sur des paroles de Jean Cocteau.

L'École d'Arcueil. — Dans un billet du 12 octobre 1923 adressé à Rolf de Maré, directeur des Ballets Suédois, qui, en guise de prélude à *La Création du Monde*, affichait deux *Gymnopédies*, trois *Petites Pièces montées*, et les *Danses du Piège de Méduse*, puis, entre le ballet de Darius Milhaud et *L'Émigrant*, de Cole Porter, insérait au programme un « Concert de l'École d'Arcueil ». Erik Satie résolvait ainsi l'énigme assez claire proposée aux spectateurs : « Ce qu'est l'École d'Arcueil ? Le 14 juin dernier, j'ai eu l'honneur de présenter — au Collège de France — quatre jeunes musiciens : Henri Cliquet-Pleyel, Roger Désormière, Maxime Jacob et Henri

Sauguet. Ils ont pris la dénomination d'École d'Arcueil par amitié pour un vieil habitant de cette commune suburbaine. Oui. Je ne vous parlerai pas de leurs mérites (n'étant ni pion, ni critique — heureusement). Le public est leur seul juge. Lui seul a le réel pouvoir de se prononcer... Personnellement, je suis heureux de la venue de ce groupe dans la lice musicale : il remplace les *Six*, naturellement dissociés, et dont quelques-uns des membres sont entrés dans la Gloire — malgré les dires sangrenus et comiques des « artistes », des « périmés » et des « criticaillons ».

Le public — seul juge — et la critique, sans rancune, accueillirent avec sympathie l'*Ouverture* de Maxime Jacob, les *Tangos* de Henri Cliquet, le *Souvenir du Bul Bleu* (mazurka) de Désormière, qui conduisait l'orchestre avec une adresse appliquée, et le *Nocturne* et la *Danse des Matelots*, d'Henri Sauguet. A Arcueil, il sembla qu'ils avaient appris cette simplicité un peu simpliste dont le maître vieillissant professait la vertu. En même temps, ils avaient subi l'influence de leurs aînés (à peine plus vieux), les *Six*, et M. Kœchlin note que Cliquet-Pleyel fut même une sorte de précurseur dont, en 1913-1914, l'inspiration juvénile ne se pouvait traduire que par des *allegro*, sans jamais s'attarder aux *andante*. Quatre hommes et un caporal, dit-on plaisamment pour définir la nouvelle école ; il y avait aussi un colonel, et qui n'était autre que Jean Cocteau. Car c'est son esthétique que l'on retrouve ici, comme tout à l'heure quand il s'agissait des *Six*.

Depuis... Roger Désormière, qui a joliment mis en musique des *Quatrains de Francis Jammes* — (à moins de choisir des distiques, peut-on davantage proclamer son amour de la concision) — est devenu chef d'orchestre des Ballets Russes où, avec conscience et autorité, il dirige les œuvres de ses camarades ; Henri Cliquet-Pleyel

a conservé sa fraîcheur de sentiment et Maxime Jacob exercé ses dons d'humour sur un livret d'Alfred Jarry, *Par la Taille* ; Henri Sauguet s'est affirmé d'une manière plus nette en de plus nombreuses occasions. Ce fut d'abord, pour les « Soirées de Paris » de M. de Beaumont à la Cigale, en juin 1924, l'orchestration et le développement de la fameuse et archi-usée *l'alse des Roses* d'Olivier Métra — spectacle d'« avant-garde » qui sembla bien en retard. *Le Plumet du Colonel*, au Théâtre Bériza en 1925, opéra-bouffe, témoignait d'une certaine verve dans l'invention mélodique, et malheureusement aussi de maladresse dans l'instrumentation. Des pièces chant et piano (*Cirque, Berceuse, Créole*), pour piano (*Trois Françaises*), montraient le compositeur plus à l'aise devant deux ou trois portées. *La Chatte*, aux Ballets Russes, en 1927, fut considérée comme une œuvre libératrice, car la musique, échappant à l'influence strawinskiste, s'inspirait ostensiblement de... Gounod. Celle de *David*, autre ballet que Mme Ida Rubinstein donna en décembre 1928, à l'Opéra, fut reprise aux Concerts Padeloup au printemps 1930. Elle parut s'être améliorée dans l'intervalle. Peut-être l'auteur l'avait-il réorchestrée. Quant à *La Nuit*, donnée à l'O. S. P. au même moment, le programme déclarait que l'auteur s'y montrait dans sa nudité naturelle. Et cela parut un peu grêle...

Jacques Larmanjat, que ses transcriptions pour le Pleyela ont en quelque sorte rendu célèbre parmi les amateurs de musique enregistrée, n'est pas seulement le remarquable technicien qui s'est donné mission de répandre par le monde les œuvres des autres, mais aussi l'un des compositeurs les plus fins et les mieux doués de sa génération. Straram a joué de lui un *Divertissement* d'une rare distinction de pensée et d'une forme parfaite. L'orchestration en est particulièrement habile, d'une

pâte très riche, mais sans la moindre lourdeur. L'air et la lumière y circulent, et cela donne pourtant une impression de plénitude extraordinaire. Art d'équilibre et de justes proportions, éminemment français, et de tradition certaine, mais aussi moderne que tout autre, et qui utilise à bon escient les plus récentes conquêtes. En 1928, J. Larmanjat a donné une *Sérénade* pour orchestre — deux allegros en *ut majeur*, encadrant un andante en *fa mineur*, — qui a retrouvé le succès du *Divertissement*, et qui, en vérité, est pleine de mouvement, de fraîcheur et d'esprit. J. Larmanjat a composé deux ouvrages lyriques, *Gina* et *Chacun pour soi*. Ses *Mélodies* sur des poèmes de Léon-Paul Fargue (*Écrit dans une Cuisine, Au Pays*), sont d'une exquise finesse, tour à tour pleine d'humour et délicatement mélancolique. On lui doit aussi une remarquable musique de scène pour *La Naissance et la Mort du poète*, de Francis Jammes.

Nous retrouverons Daniel Lazarus au chapitre de la musique dramatique, avec *Le Roseau* et *La Véritable histoire de Wilhelm Meister* (sur des motifs de Schumann), d'un goût et d'un tact parfaits. Nous y reverrons aussi Robert Siohan, qui a acquis une réelle autorité sur l'orchestre, et qui a fait applaudir, entre autres œuvres, le *Psaume* de Florent Schmitt et *Le Roi David* d'Honegger, mais qui est aussi l'auteur du *Baladin de Satin cramoisi*.

Équateur, pour chœurs et orchestre, et les *Trois Poèmes* (de Jules Romains) montrent que Benoist-Méchin est habile à mettre en œuvre ses dons d'élégance et de clarté.

Jules Casadesus a décrit musicalement, pour commenter un film, un *Monôme d'Étudiants*. Aux Concerts Padeloup, en 1927, cette pièce s'est révélée pleine de vie et joyeusement colorée de refrains toujours en honneur dans le monde entier.

Les Esquisses Pastorales de Marius Casadesus sont charmantes, la seconde, intitulée *La Trompette du Boulanger*, est d'une verve alerte et franche qui a fait acclamer l'auteur par le public de l'Orchestre Symphonique de Paris en mars 1930.

Jean Rivier. — Jean Rivier voit le succès de ses œuvres grandir à chaque audition nouvelle : succès légitime, car il est un musicien-né, parfaitement sincère et qui n'a point dédaigné d'apprendre honnêtement son métier. Son *Quatuor* à cordes (1924) le montre en pleine possession de ses moyens. L'œuvre est extrêmement variée : le premier mouvement *quasi pastorella*, traité avec une force et une sobriété toutes classiques, le *scherzo*, avec ses *pizzicati* d'alto et de violoncelle, qui scandent un thème dont le caractère se transforme, l'*andante*, avec un *crescendo* ému, le finale avec son 7/4 expressif et joyeux, témoignent d'une riche imagination et d'une grande habileté. On retrouve ces qualités élargies encore dans le *Chant Funèbre*, prélude symphonique. La phrase de cor qui expose le sujet, puis le *crescendo* des cordes s'achevant en un *tutti* d'une puissance majestueuse sont des trouvailles vraiment dignes du sujet. La *Danse*, inspirée par *Le Retour du Tchad*, d'André Gide, s'oppose franchement au *Chant Funèbre* : elle est sauvage et frénétique ; elle exprime l'ivresse du rythme ; mais elle est traversée par un thème « nostalgique et balancé », qui, passant par tous les bois, s'achève en un *pianissimo* des contrebasses, et qui est une des pages les plus expressives qu'il nous ait été donné d'entendre depuis longtemps. Quant au finale, il libère le démon de la batterie : tout ce qui frappe et percute est mis en mouvement, et je ne sache pas qu'on ait jamais produit semblable effet de tumulte. Mais que d'ordre et de clarté dans cette apparente débauche de bruit !

Les trois *Pastorales* que Straram interpréta en 1929 sont contemporaines de ce *Retour du Tchad*. Ici, Jean Rivier emploie le petit orchestre, et après avoir montré tout à l'heure ses qualités de puissance, se plaît à témoigner de sa délicatesse et de sa grâce. Il aime la nature, la comprend, et sait en traduire avec vérité les enchantements. *Prélude*, d'un caractère si délicieusement agreste, est d'une suavité mélodique que l'on retrouve dans le troisième mouvement (*Chanson*), tandis que le deuxième (*Glas*), où les vents jouent le rôle principal, oppose à cette atmosphère d'idylle les tons assombris de la douleur. Le succès de *Burlesque*, écrit pour petit orchestre et violon solo (Straram, mars 1930), a été très vif. Cette pièce restera au répertoire des violonistes virtuoses.

Jean Rivier orchestre avec goût. Il ne recherche ni ne fuit les difficultés : tout semble simple sous sa plume élégante, et l'on doit attendre beaucoup d'un musicien aussi consciencieux et aussi bien doué.

Madeleine Dedieu-Peters a mis tour à tour de la vigueur et de la grâce dans les mouvements de ses *Quatuors à Cordes* dont le second lui valut le prix Marmontel en 1925. Elle a composé une *Symphonie de chambre* encore inédite et des *Scènes musicales* sur la vie de Villon.

La *Sonate* pour flûte et basson, de Marcelle Soulage, montre que la très savante et consciencieuse rédactrice du *Guide du Concert* n'est pas seulement habile à l'analyse musicale, mais qu'elle est digne des suffrages que lui donna, en 1927, le jury d'un Concours de composition, présidé par Vincent d'Indy. Dans cette *Sonate* passent des souvenirs de danse basque (scherzo) et des thèmes de chansons populaires. La *Cantilène de la pluie*, *Sur la Rivière noire* (pour chant et piano) sont non moins originaux.

Les *Évocations de l'Arverne*, de P. Capdevielle, ont subi sans doute l'influence de Florent Schmitt et singulièrement de la *Tragédie de Salomé* ; on pourrait choisir plus mauvais maître, et il est à coup sûr impossible d'en trouver un qui soit aussi difficilement imitable. L'orchestre de P. Capdevielle est traité avec une clarté qui permet d'espérer beaucoup de ce compositeur lorsqu'il aura complètement dégagé sa personnalité.

Ch. Domergue a mis de la réelle grandeur dans son *Hymne Funèbre* — très différent, mais de même loyauté et de même persuasive éloquence que la pièce de Jean Rivier. Ici c'est un défilé de fantômes, une sorte de revue nocturne, qui passe devant l'auditeur, et la funèbre procession est solennellement rythmée par une marche construite sur le thème déformé, mais très reconnaissable, de *Sambre et Meuse*. Quelques mesures de la *Marseillaise* préparent une prière où résonne le *Dies Iræ*. Ces citations, dont on trouve un précédent dans *Les Deux Grenadiers* ou dans le *Carnaval de Vienne*, sont naturellement en place. Et la partie chorale est particulièrement bien traitée, par un musicien qui s'apparente — tout en étant bien de son époque — aux romantiques.

L. Beydtz se montre délicat poète dans ses mélodies (*Trois Odelettes*), finement orchestrées, et substantielles en dépit de leur brièveté. Dans une *Suite en Trio*, Mlle Simone Plé reflète une imagination ardente et originale.

Le *Quatuor à cordes* de Georges Dequin (Société Nationale) renferme, dans les limites d'une forme classique, une œuvre personnelle et neuve ; dans sa *Suite brève et disparate*, Jean Déré, rompant au contraire l'ordonnance traditionnelle des mouvements, reste classique par l'écriture et l'inspiration. Marcel Laisné, dans ses *Scènes Persanes*, sacrifie peut-être trop à la

concision, de mode aujourd'hui ; et la clarté de son orchestration et son adresse font regretter qu'il n'ait pas développé davantage ses inventions qu'inspira l'Orient.

Élève de Paul Dukas, Jean Cartan a fait preuve d'une délicate habileté dans ses *Poèmes de Villon*.

Adolphe Borchard, pianiste souvent applaudi, a mis en musique avec une souple adresse les *Adieux* d'Henri de Régnier, et des vers délicieusement libertins du même poète : *Les Estampes*. Sa musique symphonique est chaudement colorée, ainsi qu'en témoigne *Eskual Herria*, fantaisie pour piano et orchestre, inspirée du pays basque et d'une facture habile. Il a écrit une suite d'orchestre *En Marge de Shakespeare*, qui trace trois délicats portraits harmoniques des héroïnes shakespeariennes : Portia, Juliette, Ophélie. Un ballet sur un livret de Léandre Vaillat, *Bagatelle ou le Chausson de Danse*, est encore inédit.

Jean Wiener, pianiste virtuose et qui, avec C. Doucet, a créé le « jazz à deux pianos », n'est pas seulement le fantaisiste que le music-hall et le disque ont rendu populaire, ou l'interprète de Bach que ses trop rares récitals ont révélé. Il a publié deux *Sonatines* où « des idées anciennes sont développées sur des rythmes nouveaux » et assaisonnées d'harmonies à l'emporte-pièce.

Maurice Duruflé, qui eut le premier prix d'orgue au concours du Conservatoire de 1922, est doué de qualités très fines. Son *Trio* pour flûte, alto et piano (*Prélude, récitatif et variations*), donné en première audition à la Société Nationale, habilement construit sur un thème de forme archaïque, est une œuvre fort remarquable. Henri Gagnebin, Suisse romand de formation scholiste, construit avec adresse ses pièces de chambre ; son *Troisième Quatuor en fa*, varié et expressif, en témoigne.

Jeune Prix de Rome, René Guillou ne redoute pas

les vastes sujets : il a composé un poème symphonique d'après *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert.

Le *Trio* pour violon, violoncelle et piano, de Georges Hugon, révélé à la même séance de la Nationale (1929), est également bien écrit, et, dans sa forme classique, plein d'idées intéressantes. *Au Nord*, vaste composition descriptive d'après Verhaeren exécutée au Concert Straram au printemps de 1930, a révélé un musicien aussi bien doué pour l'orchestre que pour la musique de chambre et dont on peut attendre des œuvres d'importance.

La *Sonate* pour alto et harpe de Renée Nansen (S. M. I., 1929) est d'une fraîche sensibilité, et les thèmes sont bien choisis pour les timbres des instruments auxquels en est confiée l'interprétation.

Emile Passani a déjà un bagage important, et chacune de ses œuvres, qu'il s'agisse de *Plain-Chant* (trois poèmes de Jean Cocteau), de *Conseils aux Baigneurs* (sur des poèmes de René Chalupt), des *Airs à danser* pour clavecin, de la *Sonatine* ou des *Pièces semi-brèves* pour piano, révèle une charmante et juvénile fraîcheur. Sa *Sinfonietta*, pour orchestre d'harmonie, sa *Sonata* pour chant sans paroles et piano, sont des exemples de cette préoccupation très légitime des jeunes compositeurs de rendre aux instruments à vent et à la voix humaine une place qu'ils n'avaient plus. Au théâtre, Emile Passani a donné la musique de scène d'un sketch, *L'Homme qui fait pleurer les dactylos*, de Nino.

C'est aussi Nino qui a fourni à Manuel Rosenthal le livret d'un opéra-bouffe, *Rayon des Soieries*, dont nous parlerons plus loin. M. Rosenthal a composé de délicates mélodies (*Chansons Juives*). Son *Saxophon's Marmalade* est une œuvre de verve fort divertissante.

L'Orchestre Symphonique de Paris a joué le *Diversissement Sarrazin* d'Henri Martelli (mai 1930), extrait d'un drame lyrique, lui-même inspiré de *La Chanson*

de Roland. C'est une œuvre aux rythmes nets et violemment colorée, mais par un musicien instruit et délicat.

Genevois d'origine, Parisien d'adoption, Robert Bernard, dans ses mélodies sur des poèmes de G. Gabory (*Cœurs à prendre*), de François Mauriac (*Phares, Équinoxe, L'Ombre*), d'André Gide, de Léon-Paul Fargue, de Francis Jammes, montre autant d'intelligence que de sensibilité. Sa *Sonate en ré*, pour piano et violon, est une composition de belle ordonnance et de proportions harmonieuses. Les développements en sont agréablement variés, la polyphonie en est habile et expressive, et c'est une œuvre, au sens noble du mot. Il en est de même de la *Sonate en do*, pour piano et violoncelle, et du *Trio en fa dièze*, pour piano, violon et violoncelle, bien écrit pour les instruments, et plein de trouvailles. Robert Bernard n'est pas de ceux qui n'ont rien à dire, et qui, de rien, essaient de faire quelque chose : il a des idées ; elles sont claires, et clairement exprimées. Sa *Suite pour piano* (Société Nationale, 1930) est adroite, sensible et nuancée d'une tendre fantaisie.

D. Levidis, dont les œuvres ont été signalées avec celles de ses compatriotes helléniques, a, dans ses poèmes symphoniques, incorporé à l'orchestre les nouveaux instruments utilisant les ondes. Dans le *De Profundis* (Pasdeloup, janvier 1930) les ondes interviennent à côté de la voix humaine, des cloches, de l'orchestre, pour donner une très curieuse impression d'« au-delà ».

DEUXIÈME PARTIE

L'ÉVOLUTION DU THÉÂTRE LYRIQUE CONTEMPORAIN

CHAPITRE XI

LES COURANTS : RÉALISME ET TRADITION. LA NAISSANCE DE L'« IMPRESSIONNISME »

I

DE « CARMEN » A « MÉLISANDE »

La liste des ouvrages représentés sur les scènes lyriques françaises pendant la période embrassée par la présente étude offre plus d'un sujet d'étonnement et de méditation. Sa longueur, d'abord, puis le déchet, le nombre de titres qui ne sont plus aujourd'hui pour nous que des mots vides de souvenirs. Affichées quelques soirs, tant de pièces ont disparu, que jamais nous ne reverrons. Rien ne reste d'elles, qu'un amas de papier gravé dans les caves des éditeurs. Et quand on songe à tant d'espairs ruinés, à tant d'efforts immenses perdus

sans profit, aux fatigues surmontées sans récompense, et puis aussi aux frais engagés, à l'argent gaspillé pour ces échecs, on s'étonnerait qu'il pût se trouver toujours des hommes assez fous pour diriger un théâtre et des compositeurs assez téméraires pour écrire des opéras si l'on ne savait, par d'autres exemples aussi probants, que le goût du risque et l'amour du jeu restent les choses du monde les mieux partagées.

Mais dans la réussite ou la chute des pièces, sans doute tout n'est-il point caprice du sort. Sans doute, n'est-ce que pour masquer l'amertume des insuccès que directeurs et auteurs attribuent tant de part au hasard quand une pièce tombe chez eux, alors qu'une réussite leur semble toujours une juste récompense. Il est sûr qu'au théâtre comme en librairie, d'authentiques chefs-d'œuvre demeurent à peu près sans action sur la foule et de non moins authentiques pauvretés (si l'on ose dire) font fortune. Il est permis de conserver la foi dans la justice immanente quand on constate l'injustice du sort. Mais la procédure d'appel est bien lente en ces matières, et le juge laisse souvent mourir les parties avant de prononcer l'arrêt réparateur...

On ne saurait donc suivre œuvre par œuvre, ici, l'histoire du théâtre lyrique depuis le début de la période contemporaine. Ce serait, d'ailleurs, répéter le plus souvent à ce sujet ce qui a été dit à propos de la musique symphonique. Mais on s'efforcera de s'élever assez haut pour embrasser ce vaste panorama. Si quelques détails disparaissent ainsi, du moins apercevra-t-on mieux et dans leurs justes proportions les œuvres qui dominent et, çà et là, jalonnent l'espace découvert par le regard.

Carmen, 1875. C'est une date mémorable, c'est le début des temps nouveaux, le commencement du cré-

puscule où va s'éteindre, non sans briller longtemps encore, l'astre de Bayreuth. *Carmen*, c'est (on l'a tant de fois répété depuis Nietzsche !) la lumière méditerranéenne. Soit. Mais ce ne fut pas du tout un succès éclatant, aveuglant, qui, du jour au lendemain, bouleversa le monde musical contemporain. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les articles des critiques publiés au lendemain de la première, et recueillis par M. Adolphe Boschot. C'est bien après coup que l'on s'avisa de tout ce que nous découvrons si aisément aujourd'hui — prophètes du passé que nous sommes, qui voyons du même coup d'œil les causes et leurs effets. C'est beaucoup plus tard que l'on comprit les conséquences de cette irruption de la gitane sur la scène lyrique. On ignorait — et c'était bien naturel — que la bohémienne dût vivre aussi longtemps, qu'elle dût se conserver aussi jeune, et donner naissance à cette postérité si étendue. Car ses enfants sont innombrables, et comme ceux des monarques, il les faut diviser en deux groupes : les légitimes et les bâtards. Les légitimes, ce sont les opéras réalistes et naturalistes de l'École française ; les bâtards, produits de *Carmen* et de *Falstaff*, ce sont les opéras véristes. Car c'est *Carmen* (malgré l'adjonction de cet agneau bêlant de Micaëla — je parle du livret, bien entendu), c'est *Carmen* qui fit passer dans le théâtre lyrique quelque chose du réalisme nerveux et concis de Mérimée, c'est *Carmen* qui, à la convention (toujours en dépit de la fâcheuse Micaëla), substitua la vie. Et tandis que Massenet continuait, en l'affadissant, la tradition de Gounod, c'est *Carmen* qui ouvrait aux mitrons de *L'Enfant-Roi* et aux couturières de *Louise* les portes de l'Opéra-Comique. *Carmen* permit à V. d'Indy d'habiller en douanier l'un des personnages principaux de *L'Étranger* — sans que ce prosaïsme parût diminuer la grandeur du symbole.

En Italie, quinze ans après la première de l'œuvre de Bizet, le concours institué par l'éditeur Sonzogno révélait *La Cavalleria Rusticana* de Mascagni et le vérisme. Il est des enfants dégénérés dont on s'étonne qu'ils aient quelque ressemblance avec leur mère...

Deux autres dates mémorables : 1888, l'année du *Roi d'Ys*, et 1902, l'année de *Pelléas et Mélisande*. Mais *Le Roi d'Ys*, malgré l'intervalle des premières représentations, est contemporain de *Carmen*. Il ne lui doit rien. Il apporte un nouveau témoignage du rajeunissement de la musique française, une preuve éclatante de sa vitalité. *Pelléas et Mélisande* détermine une révolution, plus visible en ses effets immédiats. On se bat pour tout de bon à l'Opéra-Comique et, cette fois, le wagnérisme reçoit le coup de grâce. Du moins, entendons-nous : l'œuvre de Wagner va conserver son importance, tenir autant de place au répertoire et assurer toujours les plus copieuses recettes à l'Opéra. Cependant, quelque chose de nouveau vient d'être révélé, quelque chose d'indéfinissable, mais qui démontre toutefois bien clairement que Wagner, si grand qu'il reste, n'est pas l'alpha et l'oméga de la musique de théâtre et que le drame lyrique français peut et doit se libérer du germanisme. *Carmen* avait déjà dit cela, sans doute, mais la brutale gitane était sûrement moins révolutionnaire que la douce Mélisande.

Après cela, ce sont les formes elles-mêmes qui vont paraître usées. Aussi bien l'opéra et l'opéra-comique que le drame lyrique, les genres autrefois nettement tranchés se fondent, et leur mélange aboutit à une formule hybride. La révolution wagnérienne eut raison du morceau de bravoure, de la cavatine, des « numéros » fragmentés cousus les uns aux autres par un récitatif. La mélodie continue tout au long de *Pelléas* comme elle continuait sans interruptions factices tout à travers

Tristan. Maintenant, voici que les livrets en prose ne sont plus une rareté ; d'ailleurs le langage musical est exactement calqué sur la parole : et tout cela encore est très wagnérien (malgré les poèmes versifiés de Wagner). On applique les idées du maître de Bayreuth, même quand on ne s'astreint pas à son style, même quand on ne pastiche point sa manière. Mais ces formules, elles aussi, se démodent. Et c'est après *Pelléas* qu'on en est d'accord. Mais que faire ? Debussy, puis M. Paul Dukas semblent avoir tout exprimé. Et si les musiciens venus après eux sont tentés de se détourner de la scène, rien de surprenant à cela.

Pourtant, au Théâtre des Arts, M. Jacques Rouché groupe autour de lui quelques chercheurs audacieux : Florent Schmitt lui donne *Les Poupazis* et *La Tragédie de Salomé*, Maurice Ravel *Ma Mère l'Oye*, transformée en ballet, Albert Roussel *Le Festin de l'Araignée*. Puis Serge de Diaghilew bouleverse Paris avec ses Ballets Russes et distribue les commandes aux musiciens français, tout en révélant le Strawinsky de *L'Oiseau de feu*, de *Petrouchka*, du *Sacre du Printemps*. Cependant un théâtre vient d'être ouvert, qui est le plus beau du monde.

On joue aux Champs-Élysées Weber et Wagner, mais on y monte aussi *Pénélope*. Les subventionnés eux-mêmes se renouvellent : depuis 1907, *Ariane* et *Barbe-Bleue* ont introduit Paul Dukas à l'Opéra-Comique auprès de Debussy ; Ravel y entre avec *L'Heure Espagnole*. En novembre 1913, M. Jacques Rouché, désigné par le ministre de l'Instruction publique pour recueillir à l'Opéra la succession de Messager et de Broussan, va développer un programme de réformes issu directement de l'expérience acquise au Théâtre des Arts. Que de changements depuis le règne de P. Gailhard ! Mais la guerre fait surgir des difficultés si graves qu'un moins audacieux et un moins habile ne les eût

certainement point surmontées. La réalisation du programme s'en trouve naturellement retardée ; pourtant, on travaille : le répertoire se reconstitue. L'Opéra, en effet, doit être une sorte de musée vivant des chefs-d'œuvre. Rameau, Mozart, Berlioz, et, courageusement, Wagner, sont affichés en même temps que l'on fait connaître les œuvres les plus significatives du mouvement contemporain. La crise du théâtre lyrique, la confusion des genres, le marasme de la musique dramatique ? L'Opéra n'ignore point tous ces maux, mais on y monte *La Légende de Saint-Christophe*, de Vincent d'Indy, on tente de restaurer l'opéra-ballet, avec *Padmâvatî*, d'Albert Roussel, on y accueille Mme Ida Rubinstein qui joue *Le Martyre de Saint-Sébastien* et *Antoine et Cléopâtre* (avec l'admirable musique de scène de Florent Schmitt), et puis, curieusement, on essaye, avec *Le Miracle des Loups* d'Henri Rabaud et avec *Salammbô* de Florent Schmitt, de prouver qu'un compositeur peut, sans déroger, écrire une partition destinée à l'accompagnement d'un drame cinématographique. Cela n'empêche point, d'ailleurs, de recueillir entre temps *L'Heure Espagnole* et *Marouf*, abandonnés par l'Opéra-Comique, de donner des « saisons » de ballets français, des concerts où Koussewitzky révèle chaque printemps les dernières productions des musiciens français et étrangers. C'est ainsi qu'en marchant on prouve le mouvement...

Mais, à y regarder de plus près, cette activité, tout à la louange de l'Opéra, ne dissimule qu'à demi la crise du théâtre lyrique. Vers quelles destinées évolue-t-il ? Les œuvres jouées depuis dix ans indiquent les tendances les plus diverses. Certaines, comme *La Naissance de la Lyre*, comme *Les Perses*, sont de véritables mélodrames, au sens exact du mot, où musique et poésie vont de pair, avec des rôles qui sont déclamés et non plus chantés. D'autres sont des spectacles chargés de sym-

boles, comme *L'Arlequin* ; d'autres, comme *Andromède et Persée*, sont pleins d'humour, aussi irrespectueux (nous n'en souffrons nullement), aussi légers qu'une opérette du temps jadis — la musique, bien entendu, restant, malgré tout, digne du cadre solennel de l'Académie Nationale. Que les mânes de Meyerbeer, d'Halévy et de Scribe ont dû s'indigner depuis dix ans ! Qu'ils ont dû souffrir à tant de sacrilèges ! Car, n'est-ce pas, *Les Huguenots*, *La Juive*, personne ne pouvait douter que c'étaient là des opéras, composés selon les lois du genre, tandis que *Saint-Christophe*, avec son récitant placé devant le rideau de Maurice Denis et entouré d'un chœur tout de blanc vêtu, *Saint-Christophe*, page de *La Légende Dorée* mise en musique avec une gravité et une ferveur dignes de l'Église... Et *Padmâvatî*, avec son deuxième acte presque tout en danses, et *Andromède*, voyons ! Seulement, si les mânes précités ont regardé les recettes, ils ont pu voir que *Saint-Christophe*, tant qu'on l'a joué, a dépassé les moyennes des pièces du répertoire ; ils ont pu constater que le public savait s'émouvoir à la noble beauté de cette œuvre — tout comme il savait apprécier la nouveauté, l'invention et la science de Florent Schmitt et d'Albert Roussel, l'esprit, l'aisance et la grâce de Ravel et de Jacques Ibert. Ces créations auraient rencontré l'indifférence, la crise eût semblé plus grave. Mais puisque des œuvres de nature aussi diverse ont, les unes et les autres, « fait recette », c'est donc que le public, loin de se désintéresser de la musique de théâtre, attend impatiemment que le genre se renouvelle et semble prêt à encourager toutes les tentatives intéressantes.

De ces tentatives, que doit-il sortir ? C'est le secret de demain, mais déjà le ballet a pris une place considérable, peut-être parce que, sous l'impulsion des Russes de Diaghilew, les troupes se sont multipliées, peut-

être parce que, libéré des paroles, le compositeur peut davantage suivre sa fantaisie, peut-être encore parce que notre temps est épris d'action plus que de discours. Déjà se dessine d'autre part un retour à l'opéra-bouffe très voisin de ce que fut ce genre au XVIII^e siècle. Au milieu des hésitations et des incertitudes, voilà deux points qui semblent acquis.

Vers le réalisme. — Rien n'est plus curieux que l'évolution du « genre » opéra-comique depuis *Carmen*, et l'étudier, c'est exposer nettement tout le problème qui nous occupe. D'abord on peut se demander par quelle audace Meilhac et Halévy, les librettistes, et Bizet, le musicien, ont osé porter leur œuvre à Du Locle, alors directeur de la seconde scène lyrique nationale. Le sujet, en effet, est fort loin de ceux qui inspirent d'ordinaire les fournisseurs de la maison. C'est un drame, qui met en scène non plus des bandits galants et musqués, des Zampa et des Fra Diavolo, mais de véritables assassins, des filles prêtes à se donner à qui leur plaît ou à qui les prend ; c'est un drame où le soleil, la volupté, toutes les passions les plus ardentes font agir avec violence des personnages brutalement livrés à leurs instincts. Et là-dessus, Bizet écrit une partition qui est le commentaire musical le plus direct, le plus audacieux, le plus évocateur qui se puisse imaginer. Ses harmonies, inattendues en son temps, colorent l'atmosphère, où flottent des parfums lourds et grisants, des odeurs de sueur et de vin. Sa mélodie a des inflexions qui entrent profondément dans l'esprit — comme les œillades de la gitanella, comme ses déhanchements lascifs, « pareils, écrivait Mérimée, à ceux d'une pouliche des haras de Cordoue ». Et voilà l'œuvre que l'on va monter à l'Opéra-Comique, théâtre de réputation si « convenable » qu'il est le lieu de rencontre ordinaire des vierges rougissantes

de la bourgeoisie et de leurs futurs maris ! Pourtant ni les auteurs ni le directeur ne sont tout à fait aveugles : le souci d'éviter un trop grand scandale fait inventer Micaëla — au grand regret de Bizet. Le rôle de Micaëla, c'est la somme des concessions faites à ce pauvre public dont on va si fort heurter les goûts et les habitudes, mais dont le concours est pourtant nécessaire ; Micaëla et Escamillo, qui vient faire des ronds de jambe et chanter l'œil noir qui le regarde et l'amour qui l'attend. Bizet les fit à contre-cœur, ces concessions, mais, farouche, refusa de consentir d'autres sacrifices, d'introduire des points d'orgue propices aux applaudissements, d'affadir sa musique... Et pourtant, si la pièce fut sauvée, si Galli-Marié put la mener, vaille que vaille, jusqu'à cinquante représentations en un an, c'est grâce à ces « concessions » qui, seules, furent comprises et applaudies. Henry Malherbe (1) rapporte ce propos tenu par Bizet à Charles Lamoureux, sur les couplets du toréador au second acte : « Puisqu'ils veulent de l'ordure, avait dit le compositeur au chef d'orchestre, en voilà ! ». Et Henry Malherbe ajoute avec raison que « si le grand musicien avait vécu, il n'est pas douteux qu'il eût arraché de sa partition les passages sans énergie ni couleur. Tout le chef-d'œuvre que le génie de Bizet avait conçu dans sa chaleur serait resté sans tache et de premier mouvement ».

Malgré ces « concessions », *Carmen* n'en est pas moins le chef-d'œuvre authentique, indiscutable, plein de nouveautés insoupçonnées jusqu'à ce soir du 3 mars 1875. Mais ces nouveautés sont moins dans la forme que dans les idées. La hardiesse du sujet, nous venons de le voir, rompt les habitudes traditionnelles de la vieille maison (si bien que Du Locle, à qui un ministre deman-

(1) Dans son feuilleton du *Temps* du 18 février 1925 sur le cinquantième de la création de *Carmen*

dait une loge pour la première, répondit par l'envoi d'un fauteuil pour la répétition générale, afin que le personnage pût juger lui-même s'il était convenable qu'il amenât sa famille à un tel spectacle). Mais cette hardiesse, pourtant, respecte les conventions. Non seulement on affadit à souhait la sauvage brutalité de la nouvelle, non seulement on ôte à Carmen son mari, Garcia le borgne, non seulement on fait de José un nigaud, on invente des personnages qui « font théâtre » —, mais encore on respecte la tradition qui exige, pour l'opéra-comique, l'alternance du *parlé* et des couplets, vieux souvenir du théâtre de la Foire et des démêlés centenaires avec l'Opéra. Et le musicien, que la critique va pourtant accuser de wagnérisme, découpe consciencieusement en numéros, romances, duos, trios, quintettes, une partition pour laquelle il avait bien envie d'employer la « mélodie continue »...

Le « parlé », cependant, ne va plus s'imposer bien longtemps sur la scène de l'Opéra-Comique. Il disparaît en effet et *La Basoche* de Messager, en 1890, est la dernière pièce où l'on cause, ainsi que le remarque J. Combarieu (le dialogue, à vrai dire, se trouve encore dans *La Coupe enchantée* de G. Pierné, 1905). On lui reproche de rompre brutalement le charme ; enchâssée entre deux dialogues, la musique des airs et des duos vient tout à coup d'une manière si apprêtée, si conventionnelle, que l'action en est rompue. On peut objecter qu'au théâtre tout est convention. Mais les adversaires du parlé invoquent, non sans raison, qu'une certaine unité est nécessaire ; une fois adoptée la convention de faire chanter les personnages (sans laquelle il n'y aurait pas d'opéra), l'unité veut que l'on n'en sorte plus. Voilà donc aplanie une des barrières qui séparait autrefois si nettement le genre grand-opéra du genre opéra-comique. Remarquons à ce propos que la règle était si

scrupuleusement observée que, pour qu'un ouvrage passât de l'une à l'autre scène, on substituait au dialogue parlé des récitatifs, comme il advint au *Faust* de Gounod (créé au Théâtre Lyrique le 19 mars 1859, entré au répertoire de l'Opéra dans sa version définitive le 3 mars 1869).

Le réalisme : Alfred Bruneau. — Une seconde barrière va tomber : le choix des sujets. Jadis, au temps de la Foire, l'Opéra-Comique représentait des arlequinades, des paysanneries. Quand il obtint un statut régulier, il ne changea point de personnages et toujours Rose et Colas, Annette et Lubin continuèrent une tradition que perpétue encore *Jeannette*, de Victor Massé, tirant son aiguille dans la laine depuis 1853, sans se lasser ni fatiguer le public... Ces sujets familiers, ces personnages modernes, populaires, qui vivent et parlent, souffrent et se divertissent sans éclats tragiques, sont tous proches parents de *Louise*. Mais ils ne prétendent qu'à nous amuser ; ils n'ont point la prétention d'exprimer des symboles ; ils restent très « opéra-comique » sinon « opéra-bouffe », et ne haussent point le ton jusqu'à l'emphase du grand opéra. La seconde réforme, dont M. Alfred Bruneau fut l'artisan, consiste à chercher dans les milieux populaires des sujets tragiques ou simplement pathétiques — comme le drame bourgeois avait habillé à la moderne la tragédie. Le résultat fut la fusion à peu près complète des deux genres naguère encore si nettement séparés — puisque *Le Rêve*, joué à l'Opéra-Comique en 1891, est, en vérité, un grand-opéra, par le sérieux du sujet, la valeur du symbole, la qualité de la musique, par tout ce qui, jusqu'alors, caractérisait l'*opera seria*. « L'originalité précise de M. A. Bruneau, écrit très justement J. Combarieu, a été de faire les honneurs du grand opéra à des

personnages jusqu'ici relégués dans le domaine de la comédie légère, et, les abordant avec respect, de faire de leur humanité, considérée comme aussi vivace et aussi intéressante que celle des hommes à panache, la source d'un nouveau lyrisme ».

L'audacieux Alfred Bruneau osa donc cette réforme, et l'osant, il la réussit. Accessoirement ce fut encore lui qui substitua la prose au vers pour le livret. Au nom de la tradition, bien entendu, on lui en fit grief — comme si depuis des siècles, depuis l'âge grégorien et depuis Palestrina, d'illustres musiciens avaient éprouvé le moindre embarras à écrire des chefs-d'œuvre sur de la prose latine. La grande difficulté de l'entreprise est de garder le langage que doivent parler les personnages : la trivialité ou bien l'invraisemblance sont à redouter tour à tour, et quelque monotonie aussi. Mais une qualité cependant a préservé Alfred Bruneau de ces dangers : sa sincérité, son honnêteté. Comme d'autre part il savait de son métier tout ce qu'un compositeur habile en doit connaître, il réussit à imposer, après *Le Rêve*, *L'Attaque du Moulin* (Opéra-Comique, 1893), *Messidor* (Opéra, 1897), *L'Ouragan* (Opéra-Comique, 1901), *L'Enfant-Roi* (Opéra-Comique, 1905), la musique de scène de *La Faute de l'Abbé Mouret* (Odéon, 1907), *Naïs Micoulin* (Monte-Carlo, 1907). Un ballet sur un livret de F. Naquet, *Les Bacchantes*, est ensuite monté par l'Opéra en 1912 et, l'année suivante, le Théâtre des Arts donne *L'Amoureuse Leçon*. Pendant la guerre, en janvier 1916, l'Opéra-Comique joue *Le Tambour*, une scène de Saint-Georges de Bouhélier, et, la même année, *Les Quatre Journées* (quatre actes et cinq tableaux). Avec *Le Roi Candaule* (Opéra-Comique, 1920), Alfred Bruneau renouvelle sa manière et l'assouplit : cette fois il a pour collaborateur Maurice Donnay. Robert de Flers et G. A. de Caillavet lui fournissent le livret du

Jardin de Paradis, tiré d'un conte d'Andersen, et représenté à l'Opéra en novembre 1923. L'évolution s'accroît avec cette partition, plus souple encore et dont les lignes gracieuses rappellent parfois que Massenet, jadis, fut le maître d'Alfred Bruneau. Et *Angelo*, tyran de Padoue, en 1928, à l'Opéra-Comique, montre les affinités existant entre le romantisme et l'esthétique réaliste. Musique dramatique cependant, d'une justesse de ton et d'une sincérité remarquables : dans le drame de Victor Hugo, dans sa *Tisbe*, un compositeur moins personnel aurait dangereusement retrouvé une *Tosca*. Mais le romantisme d'Alfred Bruneau, pas plus que son réalisme, ne l'apparente au vérisme. A l'instant qu'on pourrait le croire entraîné vers l'effet attendu et facile dont le succès sera certain sur la foule, il trouve un accent original, il imagine une harmonie qui nous émeut par sa sincérité.

Deux de ses pièces, précisément de celles qu'il fit pour la défense de ses idées et théories, sont restées au répertoire : *Le Rêve* et *L'Attaque du Moulin*. Il y a près de quarante ans que la première fut créée. Dire que rien d'elle n'a vieilli serait excessif ; mais, à la reprise de 1914, tout ce qu'il y a de juste et de profond dans cette œuvre et qui est précisément sa substance musicale elle-même — s'imposa comme en 1891 aux auditeurs. Et *Messidor*, en 1917 à l'Opéra, rendit le même son de probité et de conscience.

Comme tous ceux de son époque, Alfred Bruneau emploie le thème conducteur. Il est toujours resté fidèle au leitmotiv et on en compte un bon nombre dans *Angelo*. Il sait créer vraiment l'atmosphère musicale qui convient à ses personnages et à leurs actions. Sa déclamation lyrique est calquée sur les nuances mêmes de la parole ; elle donne à son discours mélodique une grande vérité. Et puis il trouve des accents d'une belle

venue, des effusions que l'orchestre épanche — comme le célèbre prélude de *Messidor*, où, largement, les basses chantent sous une tenue des cuivres. Et c'est pourquoi de ses partitions qui ont quitté l'affiche des théâtres (et que l'on y retrouvera probablement), de *L'Ouragan*, de *La Faute de l'Abbé Mouret*, le concert a recueilli nombre de pages. Elles sont parfois rudes et volontaires ; elles ont, lorsqu'on les entendit en leur nouveauté, bousculé des conventions solidement établies. Il n'y avait point, dans ce dédain des principes, propos délibéré, mais nécessité d'aller droit vers un but — aujourd'hui atteint.

Gustave Charpentier. — *Louise*, tout à l'heure, a été citée avec *L'Attaque du Moulin*, *Messidor*, et *L'Enfant-Roi*. C'est que l'œuvre si populaire de Gustave Charpentier résume peut-être à elle seule, pour le public, toutes les conquêtes lyriques du naturalisme et les incarne. Créée à l'Opéra-Comique le 2 février 1900, *Louise* atteignait la cinq-centième représentation le 18 janvier 1921. C'est un succès à peu près sans précédents et qui ne cesse point de se maintenir non seulement à Paris, non seulement en France, mais partout dans le monde. On a dit beaucoup de mal de *Louise* ; on en a dit aussi beaucoup de bien et pour des raisons qui n'avaient pas grand'chose à voir avec la musique ; on a dit sur *Louise* beaucoup de sottises, car on en a fait une « pièce à thèse », un plaidoyer pour l'amour libre et une apologie du dévergondage. Admirable prétexte à se quereller, et l'on n'y manqua point. Ce ne fut que plus tard, environ la cinq-centième, que l'on aperçut l'œuvre comme il fallait la voir, c'est-à-dire que l'on cessa d'imputer à l'auteur lui-même tous les propos et idées de ses personnages, et de lui faire grief d'avoir écrit souvent une musique d'une sentimentalité vulgaire — alors que cette vulgarité, volontairement, il s'était appliqué à l'accentuer

parce qu'elle faisait en quelque sorte partie intégrante de son sujet. « Il y a comme cela, dans les propos d'Emma Bovary, a très justement remarqué M. Jean Chantavoine, un certain nombre de sottises que personne, depuis l'avocat impérial Ernest Pinard, ne s'est jamais avisé de mettre au compte de Flaubert. Louise est une petite couturière prétentieuse qui meuble son idéal d'après les catalogues ; son Julien est un raté. Si M. Gustave Charpentier leur avait donné un langage musical trop châtié, il en eût fait des héros : il eût oublié d'en faire des êtres humains » (1).

Humains, Louise et ses parents, Irma, sa camarade d'atelier, « l'arpète » qui ramasse sous les tables fils et chiffons, Julien — tous les personnages le sont et s'il est une chose qu'on ne puisse leur refuser, c'est de vivre, tout chargés de symboles qu'ils sont de par la volonté de l'auteur. Mais ces symboles sont assez transparents pour ne point nous gêner ; on reste presque libre de ne pas les voir, et, à travers eux, de n'apercevoir que les pauvres héros de cette simple aventure. La musique, d'une éloquence limpide, elle aussi, ne laisse au surplus aucune obscurité. Elle est thématique selon la formule wagnérienne. Les motifs, courts, précis, s'incrustent dans la mémoire, comme cet arpège ascendant *ré sol si ré* qui ouvre la partition et revient sans cesse — ou comme le thème « tout être a le droit d'être libre ; tout être a le devoir d'aimer... ». Ajoutez à cela la page justement célèbre des « cris de Paris » (qui nous rendra cette poésie de la rue assassinée par l'automobile !), ajoutez la scène de la lettre au premier acte, la berceuse du dernier, les appels du « Plaisir de Paris », et puis, hors-d'œuvre amusant, le couronnement de la Muse : n'est-ce pas là de quoi expliquer ce succès, et le justifier dix fois ? Aujourd'hui tout cela est loin,

(1) *Le Temps* 18 janvier 1921.

si loin que les passages qui firent accuser Gustave Charpentier de « mauvais goût » ne nous semblent pas plus choquants que les passages de *Manon* où Lescaut est en scène, tant le recul des années a déjà fait son œuvre. Et si une chose nous surprend, avouons-le, c'est précisément la candeur de cette petite écervelée de Louise, c'est sa générosité, son désintéressement : voilà une Muse qui ne cherche pas à tirer de son titre — sinon de sa jeunesse et de ses charmes — un profit monnayé. Qu'elle est donc innocente cette révolutionnaire, tout occupée de son paresseux de Julien « depuis le jour où elle s'est donnée ! » — et qu'elle est donc « bourgeoise », sous ses airs d'émancipée !

Louise était le premier volet d'un triptyque. *Julien*, représenté le 4 juin 1913 à l'Opéra-Comique, en fut le deuxième ; *L'Amour au Faubourg*, encore inédit, en doit être le troisième. *Julien* n'a point réussi, et la raison en est sans doute que si le sujet pouvait à la rigueur s'imposer au public, c'était lié directement aux deux autres parties. Seul, il semble assez insupportable. Ce Julien, Prix de Rome, n'est au fond qu'un raté dont les malheurs assez mérités ne nous émeuvent guère ; et puis, alors que le drame de sa déchéance est tout cérébral, tout psychologique, l'action de la pièce est tout extérieure, l'auteur — comme le font aujourd'hui les « cinéastes » — nous montrant les rêves de son personnage, nous faisant assister ainsi à une manière d'office dans un temple de la Beauté, desservi par un prêtre à barbe blanche et des enfants de chœur en robe de lin. Et nous allons à la fête de Montmartre (nous en connaissions la musique depuis *La Vie du Poète*). Toute cette rhétorique et ces artifices nous choquent — pourquoi ? — beaucoup plus que dans *Louise*. Est-ce donc qu'ils n'ont plus l'excuse de la nouveauté ? Pourtant, il y aurait beaucoup d'injustice à ne pas recon-

naître la beauté de certaines pages qui sont dignes d'être sincèrement admirées : *Entends-tu la nuit ?* ou la *Fête à Montmartre*.

Si les théories esthétiques de Gustave Charpentier l'apparentent d'assez près à Alfred Bruneau — son collègue à l'Institut —, l'auteur des *Impressions d'Italie* a subi l'influence musicale de Berlioz et de Massenet. Du premier il a hérité cet amour de la couleur et ce don de suggérer par quelques touches d'une étonnante justesse ce qu'il veut dire. A Massenet, dont il fut l'élève, il doit un peu de son charme, ces langoureuses inflexions et cette sensualité qui troublent si fort les demoiselles de la couture, camarades de Louise et d'Irma, quand une voix mâle et bien timbrée chante sous les fenêtres de l'atelier... On a fort dénigré Gustave Charpentier ; on a voulu l'accabler sous le succès de *Louise*, d'abord, puis sous le demi-échec de *Julien*. On a essayé d'oublier les *Impressions d'Italie* (dont nous avons dit quelle place elles tiennent dans notre musique symphonique). On n'est point parvenu à détourner de lui ceux qu'il a conquis. Il garde des admirateurs fidèles qui ne sont ni des simples ni des illettrés, mais des musiciens qui ont quelque indépendance d'esprit. La vérité sur lui me paraît avoir été dite par Adolphe Boschot : « Il est trop de chez nous ; en France, il est trop franc ; et il est le chantre de la jeunesse : voilà ce que lui reprochent les esthètes avancés ou faisandés. Ayons le courage et le bon sens de ne pas dénigrer un artiste parce qu'il est nôtre. Par snobisme, par sottise, ne boudons pas contre notre plaisir. Et quand l'école française compte des musiciens comme Berlioz, comme Bizet, M. Bruneau et M. Charpentier (pour ne parler que de cette lignée), sachons enfin les comprendre et les glorifier, bien qu'ils soient de chez nous » (1).

(1) *Chez les Musiciens*, tome I, p. 185.

La tradition : Saint-Saëns. — Tandis que *Carmen*, puis *Le Rêve*, puis *Louise* représentent les idées nouvelles, tandis qu'après Bizet Alfred Bruneau et Gustave Charpentier bousculent la tradition, *Henry VIII*, *Ascanio*, *Manon*, perpétuent les anciennes formules et Massenet et Saint-Saëns défendent le vieil opéra. Bien entendu, l'un et l'autre, et surtout Massenet, savent très bien parer à la mode du jour les œuvres qu'ils donnent au théâtre, mais la charpente de ces pièces et la technique de leur agencement musical restent plus près de Meyerbeer et de Rossini qu'elles ne sont vraiment d'une époque où l'on s'inquiète de rajeunir les formes périmées et de trouver des accents nouveaux propres à donner un reflet exact de la sensibilité de ce temps.

Ce qui importe aux yeux de l'historien, c'est sans doute moins le succès d'une œuvre que sa nouveauté, sa signification. Résolument, Saint-Saëns s'est fait le champion d'une formule caduque, le défenseur des idées qui avaient cours au temps de Scribe. S'il appartient, de par les dates, à l'histoire du théâtre lyrique contemporain, son œuvre dramatique est d'un autre âge, et c'est lui-même qui l'a voulu de tout son entêtement. On dirait que deux hommes cohabitèrent en lui : l'un, le symphoniste — dont nous avons vu quelles œuvres dignes d'admiration il écrivit et dont la *Troisième Symphonie* (avec orgue) est un des sommets de la musique contemporaine —, l'autre, l'homme de théâtre qui, depuis *Samson*, compose de temps en temps des pages fort réussies (le contraire serait tout de même surprenant), mais qui, égaré par l'envie, souhaite de tout son cœur que Wagner n'eût jamais existé, nie, dès que la guerre lui en donne le prétexte, l'importance du maître de Bayreuth et en revient à Meyerbeer, à l'opéra historique, à l'anecdote, aux cavatines du vieux temps. Il n'est point surprenant, après cela, qu'il échoue et que malgré de réelles beautés,

Etienne Marcel (Lyon, 1879), *Henry VIII* (Opéra, 1883), *Ascanio* (Opéra, 1890), *Frédégonde* (Opéra, 1895), *Les Barbares* (Opéra, 1901) n'aient pu rencontrer le succès.

L'aveuglement de Saint-Saëns est certes de moindre conséquence dans une forme comme l'opéra-comique, et d'autant plus que subsiste chez ce maître un joyeux garçon, grand inventeur de farces d'atelier (*Gabriella de Vergy*, *Le Carnaval des Animaux*) dont le génie comique va pouvoir se donner carrière. Pourtant, en 1887, *Proserpine* se montre toute chargée des mêmes défauts qu'*Henry VIII* ; elle n'apparaît que 17 fois sur l'affiche jusqu'à ce jour. *Phryné*, au contraire, créé le 24 mai 1892 par Sybil Sanderson, fait — en dépit d'un livret déplorable (par ce goût pour les vers de mirliton qu'il veut orner de musique, Saint-Saëns, volontairement, se fait le contemporain de Donizetti) — une plus longue carrière, que cent vingt-cinq représentations n'ont sans doute point terminée. La musique en est délicieuse — et très savante. Mais la science, ici, se fait amène : nous sommes chez une courtisane... Le 23 octobre 1899, le même théâtre donne la première de *Jarotte*, un ballet, qui restera certes l'une de ses meilleures réussites : musique charmante, spirituelle, enjouée, et d'un goût exquis. En 1905, *Hélène*, toujours à l'Opéra-Comique, que le talent de Mary Garden et d'Edmond Clément ne peuvent sauver d'un demi-échec, en dépit d'un atticisme de forme très réel, mais trop sec. Fauré, lui aussi, sera tout à l'heure attique — mais tout différemment, en profondeur et sans cesser d'être humain. La sécheresse, c'est là le défaut de ces œuvres jolies, pleines de qualités. La musique de Saint-Saëns est une construction de l'esprit. Il est rare que l'âme y trouve place — sauf dans la musique pure, dans la symphonie — et c'est pourquoi il n'est pas aussi grand

qu'il eût pu l'être. La longueur du catalogue de ses œuvres, loin d'ajouter quelque chose à sa gloire, la diminue peut-être : on ne peut citer *Samson*, *Javotte* ou *Phryné* sans parler aussi d'*Ascanio*, des *Barbares*, de cette musique de scène pour *On ne badine pas avec l'Amour* (Odéon, 1917), où, si fâcheusement, le compositeur coupait d'un mimodrame la fameuse réplique de Camille : Elle est morte ! (cinq minutes de musique) Adieu, Perdican ! Et pourtant, *Samson* demeure un incontestable chef-d'œuvre. Le premier et le troisième actes ne sont qu'une éblouissante succession de trouvailles magnifiques. Mais c'est encore un oratorio — même sous sa forme dramatique — et c'est là sans doute la raison de sa force et de sa faiblesse.

La tradition : Massenet. — Il est extrêmement difficile de juger Massenet avec équité : les défauts de l'œuvre et les petits côtés du caractère de l'homme risquent de faire tort aux mérites de sa musique et aux qualités de son esprit. Au fond, il a été surtout victime de sa sensibilité, de sa féminité, pourrait-on dire, car il redoutait par-dessus tout de ne pas plaire. Séduire était un besoin, une fonction essentielle de sa nature et il en poussait le souci jusqu'à supprimer son prénom Jules, trop vulgaire à ses yeux. Il y a dans ce tourment un peu maladif une réelle souffrance : la moindre taupinée devient montagne insurmontable pour qui s'applique ainsi à la grossir...

Il est inutile d'analyser longuement son œuvre ; nul n'en ignore le prestige : *Manon*, *Werther*, *Thaïs*, *Le Jongleur de Notre-Dame* continuent et continueront longtemps d'attirer la foule au théâtre. Il y a dans cet art un charme certain. Il est dommage qu'on y trouve trop souvent des scories, des impuretés au moment que ce charme va vous ravir. Le « métier », l'habileté sont

prodigieux : la souplesse, la limpidité, que l'on a déjà signalées dans ses œuvres mélodiques et symphoniques, se retrouvent naturellement dans ses opéras. Il a des trouvailles extrêmement personnelles, très scéniques. Mais dès qu'il faut de la force, dès que le ton doit se hausser jusqu'au tragique, il est moins à son aise. Et c'est pourquoi ses vrais chefs-d'œuvre sont des opéras comiques et non des opéras. Ses qualités et ses défauts sont tout entiers déjà dans *Le Roi de Lahore* (Opéra, 1877). Il avait composé antérieurement : *La Coupe du Roi de Thulé*, non représenté, *Don Césaire de Bazan* (Opéra-Comique, 1872). Le succès en fut grand : l'œuvre nouvelle eut trente représentations dans l'année. En 1881, la Monnaie montait *Hérodiade*. Les librettistes, Paul Milliet et H. Grémont, eurent l'idée vraiment saugrenue de faire naître chez le Précurseur une tendresse amoureuse pour Salomé ; le compositeur accentua par ses mélodies lascives cette choquante erreur. L'œuvre est remplie de phrases aux cadences attendues et propices aux effets qui provoquent l'applaudissement.

Il est presque aussi dangereux de collaborer avec Corneille qu'avec Shakespeare, et *Le Cid*, de Massenet (Opéra, 1885), ne vaut pas beaucoup mieux qu'*Hamlet* d'Ambroise Thomas, car s'il est insuffisant de n'être pas vulgaire (progrès sur *Hérodiade*, dont on n'en peut dire autant), il n'est pas suffisant d'être ingénieux, lorsqu'on met en scène Rodrigue et Chimène : il faut un génie viril que Massenet n'avait point. *Esclarmonde* est un « opéra romanesque », monté à l'Opéra-Comique pour l'Exposition de 1889, la voix et la beauté de Sybil Sanderson constituant une « attraction » de premier ordre. La partition marquait une évolution « wagnérienne » du compositeur qui y fait un emploi plus systématique, en effet, du thème conducteur. La musique en est curieuse, et certaines pages ont au suprême degré ce caractère

érotique que Massenet a souvent donné à sa mélodie et à ses accompagnements. Amours sans vraie passion, pâmoisons superficielles, nous sommes loin ici des élans et de l'impétuosité d'Ysolde ou même de Tannhäuser, et le leitmotiv n'y fait rien. En 1891, *Le Mage*, sur un livret de J. Richepin, met en scène la lutte de deux races, Iran et Touran, de deux religions, en même temps que la rivalité de deux femmes. Lourds symboles et tâche trop rude pour un musicien de charme et d'adresse ; l'adresse l'aide à trouver des chants exotiques, mais ne l'empêche point d'être boursoufflé là où il eût fallu montrer de la force. *Thaïs* (1894) est une adaptation théâtrale du livre d'Anatole France réduit à l'anecdote galante, comme tout à l'heure l'histoire de Salomé. La fameuse « méditation » ne sauve pas la musique... *Ariane* (1906), *Bacchus* (1909), *Roma* (d'après la *Rome vaincue*, de Parodi), *Cléopâtre* (ouvrage posthume) contiennent quelques belles pages qui disparaissent étouffées sous la grandiloquence...

On est plus à l'aise pour parler des œuvres de demi-caractère, et Massenet, déjà, est resté l'auteur de *Manon*, (1884), de *Werther* et du *Jongleur*. Évidemment, *Manon*, telle qu'il nous la montre, n'est plus tout à fait l'héroïne de l'abbé Prévost ; moins encore des Griex, et Lescat plus du tout, ne ressemblent aux personnages du roman. Tout ce qu'il y a de fort, d'âpre, de vraiment humain en un mot, dans le livre, et qui en fait un chef-d'œuvre, tout ce qui donne à ces caractères un tel relief dans la grisaille quotidienne de leurs petites actions, disparaît dans le livret. Est-ce donc une loi du genre qui tout à l'heure pliait la farouche *Carmen* à se faire presque gentille, n'être plus sous pouvoir de son « rom » Garcia-le-Borgne ? *Manon* est touchante, des Griex aussi, et Lescat est un joyeux drille qui ne déshonore pas trop l'uniforme des gardes françaises. Tout cela est bénin,

bénin. Au moins la musique reste chargée de volupté ; ses mélodies flottent dans la mémoire, ondulantes et lascives, comme traîne dans l'atmosphère d'une chambre l'odeur capiteuse d'une fille. Ici, cette sensualité est de mise. Loin de faire tache, elle crée, elle impose l'image exacte et profonde des deux protagonistes, liés l'un à l'autre par un attrait physique insurmontable. Ici, tout ce que les librettistes avaient enlevé du roman, par convenance ou par pusillanimité, le musicien l'a rendu dans sa musique avec une habileté qui en masque la violence. Elle n'a rien de spécifiquement « XVIII^e siècle » cette musique, en dépit de quelques passages où le pastiche est réussi. Mais elle est l'œuvre d'un homme qui, par certains traits de caractère, s'apparente si bien à l'époque, qu'il s'identifie naturellement aux personnages et leur fait parler la langue mélodique qui convient aux situations.

Werther (1892) est une autre réussite, et pour les mêmes raisons. Pas grand'chose n'y demeure de ce qui fait la valeur du roman. Et pourtant le « sentimentalisme » du musicien donne une sorte d'équivalent au romantisme goëthien. C'est une transposition, mais qui respecte à peu près les valeurs. Et peut-être *Werther* est-il, musicalement, supérieur à *Manon*. L'œuvre, en tous cas, offre plus d'unité, elle est moins superficielle. Mais combien *Manon* me semble pourtant plus plaisante, malgré sa coupe à l'ancienne mode et ses inégalités !

La Navarraise (1895) s'apparente au vérisme dont elle a la brutalité. *Sapho* (1897), créée aussi par Emma Calvé, est une image superficielle, mais chaudement colorée du drame douloureux d'Alphonse Daudet ; *Cendrillon* (1899), un aimable conte de fée ; *Grisélidis* (1901), une œuvre trop rapide. Il faut arriver au *Jbn-gleur de Notre-Dame* (1902) pour retrouver le meilleur

Massenet. Le livret de Maurice Léna est délicatement adroit, plein de trouvailles charmantes. Il a inspiré à Massenet des pages qui sont certainement parmi les plus suaves et les plus énuées qu'il ait écrites. Lucien Fugère y trouva l'un de ses meilleurs rôles.

En 1905, *Chérubin*, comédie chantée de Francis de Croisset et H. Cain, en 1907, *Thérèse*, drame musical de Jules Claretie, passèrent quasi inaperçus. Et pourtant, l'épisode révolutionnaire de *Thérèse* méritait mieux. *Don Quichotte* (1910) n'a point le relief que l'on s'attend à trouver dans un drame lyrique dont les héros de Cervantès sont les personnages, mais on y rencontre force hors-d'œuvre qui, d'ailleurs, ne sauvent pas l'opéra.

Massenet est mort en 1912, le 15 août. Il a exercé sur son temps une influence considérable, par son œuvre et par son enseignement au Conservatoire. Sur l'œuvre, il est légitime de faire bien des réserves ; mais refuser à Massenet le mérite d'avoir aidé à clarifier, en quelque sorte, la musique de son temps, serait une injustice : Debussy ne s'expliquerait pas complètement sans Massenet qui fut un maître d'élégance et d'« expression ». Mais il ne fut malheureusement pas un maître au sens complet du mot. Dans un article plein de louanges réticentes, Debussy, très justement, a remarqué à son propos « qu'il n'est pas toujours bon de hurler avec les loups. C'est, ajoute l'auteur de *Pelléas*, un conseil qu'aurait pu donner à M. Massenet la moins fine de ses belles écouteuses... ».

Edouard Lalo. — Professeur de clarté aussi, mais, de surcroît, maître admirable d'énergie, Edouard Lalo, dont on a vu déjà (à propos de la musique symphonique) quelle immense part il a prise au renouveau de l'art français. Il est difficile d'être à la fois aussi souple

et aussi ferme, aussi riche de couleurs et aussi vigoureux dans les rythmes, moins conventionnel, plus imprévu, et pourtant plus logique. Trouver des défauts dans cette musique semble une impossible gageure, et s'il est des gens qui ne l'aiment point — tout arrive — il doit leur être pénible de dire les raisons de cette antipathie.

En 1882 *Namouna*, pourtant, semble inintelligible, non seulement aux abonnés, mais aux danseuses et à quelques musiciens de l'Opéra. Échec lamentable à tous les points de vue et surtout en ce qu'il retarde longtemps la révélation d'un chef-d'œuvre : *Le Roi d'Ys*. Car cette partition célèbre aujourd'hui, il fallut l'acharnement de quelques amis pour décider un directeur à l'accueillir. Encore, Paravey, directeur de l'Opéra-Comique, ne réussit pas à l'imposer à sa troupe : « Le compositeur et certains de ses interprètes, dit M. Pierre Lalo (1), ne s'adressaient point la parole ni même un salut ; quelques-uns ne consentirent à jouer que contraints par exploit d'huissier. Une charmante cantatrice, affligée de paraître dans une pièce aussi néfaste, ne fit que sangloter à la dernière répétition de travail : elle n'ouvrit pas la bouche, ne proféra pas un son, tint son visage enfoui dans le mouchoir qui essuyait ses larmes, et borna son action à esquisser de vagues gestes de la main gauche. C'est ainsi qu'on arriva à la répétition générale ».

Le 7 mai 1888 est pourtant une date mémorable dans l'histoire de la musique : c'est celle du triomphe du *Roi d'Ys*. L'œuvre est d'un intérêt aussi grand que *Carmen*. Le clairvoyant Louis de Fourcaud le remarque bien dans une lettre écrite au soir de la première à Roger Marx : « Personne, excepté Wagner, n'a usé de l'orchestre aussi dramatiquement... Pas un compositeur

(1) Cité par Ad. BOSCHOT, *Chez les Musiciens*, 2^e série, p. 124.

allemand actuel ne pourrait écrire une œuvre de cette profondeur, de cet éclat. Cela est français, cela ne pouvait venir que d'un Français. Quoi qu'ils fassent, on les verra contraints de le reconnaître, et ils salueront *Le Roi d'Ys*, comme, dans un autre genre, ils ont salué *Carmen*...» (1). Écrites dans l'enthousiasme du triomphe, ces lignes ont gardé toute leur justesse. Depuis *Carmen*, en effet, aucune nouvelle œuvre n'avait eu une signification aussi haute. Et quarante ans passés n'y ont rien changé. Aujourd'hui encore cette lumineuse partition peut rester un modèle : pas une page n'en est démodée, même les airs que leur succès et leur popularité eussent risqué de faner ont conservé cette netteté de frappe qui est le caractère des chefs-d'œuvre sur lesquels le temps n'a point de prise. L'orchestration est d'une grandeur magnifique. Chaque détail brille comme un joyau, mais sans que les proportions de l'ensemble en soient faussées. Il y avait de la témérité à traiter musicalement un sujet aussi grand — moins par l'action du drame que par le décor, par le déchaînement des forces naturelles qui se fait le complice de la méchanceté des hommes. Edouard Lalo a écrit pour le théâtre comme il eût écrit pour le concert, fermement, sans concessions au mauvais goût. Et c'est ce qui fit juger par les « professionnels », à l'Opéra-Comique comme à l'Opéra, sa musique une algèbre indéchiffrable ! « Nous aurions, écrivait encore Louis de Fourcaud en 1888, nous aurions au répertoire trois ou quatre tragédies lyriques de la grandeur du *Roi d'Ys*, si les directeurs de théâtre avaient fait leur devoir il y a seulement quinze ans... ». Nous les avons perdues, malgré le triomphe du *Roi d'Ys*, venu trop tard ; Lalo, paralysé, mourait quatre ans après sans avoir achevé *La Jacquerie*...

(1) Rapporté aussi par Adolphe Boschot, *loc. cit.*, p. 126-127.

Chabrier. — *Le Roi malgré lui*, de Chabrier, parut à l'Opéra-Comique en 1887. Dix ans plus tôt, il donne *L'Étoile*, opéra-bouffe, puis, en 1879, *L'Éducation manquée*, un acte exquis et léger. C'est peut être là le meilleur de son œuvre, car ce génie — le mot n'est pas trop fort — est avant tout comique. Il l'est naturellement et sans effort, il a des trouvailles délicieuses, inattendues, savantes, mais dont on aperçoit seulement toutes les qualités quand on examine la partition, car ce qu'on en saisit d'abord, c'est la justesse narquoise. De graves contemporains ne voulurent voir dans *L'Étoile* que musiquette sans conséquence. Pourtant Messager, Fauré, Vincent d'Indy et H. Duparc ne s'y étaient pas trompés et ce n'était point seulement par camaraderie qu'ils regardaient ce « gros réjoui » de Chabrier comme un artiste digne d'être rangé parmi les maîtres. Le dommage est qu'il ne rencontra que de médiocres livrets. *Le Roi malgré lui*, à ce point de vue, n'est pas un chef-d'œuvre : le scénario est compliqué de conspirations, de méprises, de coups de théâtre, l'action, pseudo-historique, est banale. Mais quelle musique ! Quelle originalité, quelle divination de ce qui sera la nouveauté de demain, quelle verve parodique ! Des allusions finement amenées, selon les situations, rappellent les pages célèbres de Berlioz, de Bizet. Et ce wagnérien fervent, que le *la* des violoncelles, attaquant le prélude de *Tristan*, faisait fondre en larmes, instrumente avec toute la science de son idole. Seulement, dans ses mains, l'outil se fait léger, tant l'adresse de l'ouvrier est grande — aussi grande que sa hardiesse novatrice.

Gwendoline est le fruit de cette admiration pour le maître de Bayreuth. Le sujet en fut tiré par Mendès d'un passage d'Augustin Thierry : Danois et Saxons luttent ; Gwendoline, comme Judith fit d'Holopherne, ira tuer le

chef ennemi, Harald. Mais elle s'éprend du guerrier, lui donne le poignard avec lequel elle le devait frapper, et meurt avec lui. La musique est tumultueuse, passionnée, wagnérienne par l'emploi des *leitmotive* et par leur développement. Elle est cependant fort personnelle, par une sorte de concentration qui faisait dire à l'auteur : « C'est du Liebig musical ; c'est trop compact. Il faudrait en prendre une boulette pour mettre dans un honnête délayage ». Et c'est vrai ; c'était vrai, du moins, pour les auditeurs de ce temps qui ne virent pas tous la richesse incomparable de cette substance. *Gwendoline* leur offrait bien des nouveautés, des combinaisons harmoniques d'une splendeur étonnante, des raccourcis d'une puissance encore jamais atteinte. Mais le musicien se trouvait mal à l'aise au milieu de ses guerriers sanguinaires, et sa musique, si neuve et si savante, si belle aussi, reste parée d'une grâce que l'on s'étonne de trouver au camp des Danois envahisseurs de l'Angleterre primitive. Il y a désaccord entre le tempérament du musicien et le sujet qu'il traite, et tout l'éclat d'une invention harmonique hors de pair n'est pas de trop pour faire accepter la disparate. Jouée à Bruxelles deux jours avant la faillite du théâtre, en 1886, *Gwendoline*, après avoir été montée à Karlsruhe, à Munich et à Lyon, fut donnée à l'Opéra en 1893, reprise en 1911 et en 1926, sans parvenir à demeurer au répertoire — ce qui est bien regrettable.

Briséis, œuvre posthume, représentée à Berlin, puis à Paris en 1899, fut encore écrite sur un livret de Mendès qui oppose le christianisme au paganisme : Briséis, par amour filial, pour sauver sa mère Thanastô, se sent prête à suivre un chrétien et à renoncer à Hylas, son fiancé. Le premier acte, qui pose la situation dramatique, fut seul terminé, et il semble que Chabrier y ait accumulé les difficultés d'exécution à plaisir. Peut-

être eût-il diminué cette gerbe trop fournie. Mais, sous la complication de sa musique, sa verve se retrouve.

M. Paul Dukas a dit que cette verve exubérante semblait à l'étroit dans les limites d'une action dramatique : « Aussi ses partitions sont un véritable répertoire d'effets nouveaux et neufs qui n'appartiennent qu'à lui et constituent, à vrai dire, sa physionomie artistique plus que ne le fait sa conception particulière du drame chanté. Celle-ci ne diffère pas sensiblement de la façon dont plusieurs maîtres contemporains, entre autres Lalo et Reyer, ont compris l'adaptation au goût français du système wagnérien ».

Reyer. — *Sigurd* et *Salammbô* sont restés au répertoire. Reyer est né en 1823 (il s'appelait Ernest Rey, et était de Marseille) : il avait écrit déjà de nombreuses partitions, et parmi elles, *La Statue* (1861) qui est remarquable, lorsque, sur le tard, il donna *Sigurd* à l'Opéra, en 1884. Pourquoi *La Statue*, malgré une reprise à l'Opéra, en 1903, n'est-elle plus jouée ? Bizet, Berlioz, Fauré l'estimaient fort, l'admiraient même. Pourquoi vingt-trois ans s'écoulèrent-ils entre la première de *La Statue* et la première de *Sigurd* ? C'est que Reyer était doué d'un caractère singulier. Honnête jusqu'au scrupule, il ne voulait avoir aucune obligation à personne ; irascible à l'excès, il supportait mal les rebuffades que l'on essuie si souvent au théâtre. Sa musique porte la marque de son honnêteté. Elle est limpide comme le cristal, et l'on s'étonne qu'il ait choisi les héros wagnériens pour les baigner, les inonder de lumière méditerranéenne. Mais il a trouvé des inflexions neuves. Il a employé le *leitmotiv* avec obstination, mais en le clarifiant. Et puis, malgré les années, on n'entend point sans en être ému le deuxième acte de *Sigurd* ni, au dernier, la scène de la fontaine ; on garde le souvenir de

ces mélodies délicatement sinueuses : « De tes tentes, Sigurd, je prenais le chemin... ». *Salammbô* fut créée en 1890, et renferme — le souvenir de la *Tétralogie* n'imposant plus de comparaisons gênantes — peut-être plus de belles pages que *Sigurd*. L'œuvre est comme nimbée des rayons de Tanit et la ligne mélodique autant que l'harmonie semblent refléter le rythme et le nombre des phrases flaubertiennes. Il y a une réelle poésie dans l'invocation : « Amaïtis, Dirceto, Mylitta ! » et dans l'*andante sostenuto* qui la précède. L'air de *Salammbô* « Ah ! qui me donnera, comme à la colombe... » est justement célèbre, comme la scène de la tente et le finale, barbare et puissant.

On a fait grief à Reyer — avec quelque raison, il faut le reconnaître — de l'insuffisance de sa préparation technique au métier de compositeur. Presque autodidacte, n'ayant guère reçu d'autres leçons que celles que lui donna sa tante, il a évidemment souffert de ne posséder qu'un trop mince bagage. Mais quel parti ne sut-il pas en tirer ! Il a été un musicien de théâtre né. Sa mélodie est essentiellement dramatique : elle coule d'abondance, source limpide et saine dont le débit ne semble point dépendre d'une volonté humaine, mais d'une force de la nature. Enfin, il y aurait grande injustice aussi à ne point se souvenir qu'Ernest Reyer fut le critique le plus perspicace et le plus juste de son temps. Il avait des mots cinglants, un esprit terrible : comme Saint-Saëns allait répétant que *Sigurd* « était plein d'idées, mais f... comme quat'sous », Reyer rendit compte d'*Ascanio* en ces termes : « On m'assure que M. Saint-Saëns déclare volontiers que mon *Sigurd* est plein d'idées, mais qu'il est f... comme quat'sous. Voilà ce qu'on ne dira certainement pas d'*Ascanio*... ».

Sylvia, ballet dansé à l'Opéra, en 1876, *Lakmé*, dont

la première eut lieu à l'Opéra-Comique en 1883, appartiennent par les dates de leur création à la période dont nous retraçons l'histoire. Mais, pas plus que *La Source*, créée en 1866, ni que *Coppélia*, dont la création est de 1870, *Sylvia ou la Nymphé de Diane* ne révéla grand'chose de nouveau. Ce traditionalisme n'empêche nullement la partition d'être charmante. L'écriture de **Delibes** est sans prétention, aisée et fort appropriée à la danse. Elle passa pour révolutionnaire cependant et certains virent en Delibes un... wagnérien ! Lui qui voulait refuser la chaire de composition au Conservatoire, parce qu'il ignorait la fugue ! Il n'en a pas moins, selon la juste expression de M. Alfred Bruneau, « relevé la valeur musicale du ballet ». Il n'en fut pas non plus un moins bon professeur : un jour, il arriva qu'un de ses élèves décrocha un premier prix de fugue. Et Delibes, conte E. Guiraud, son successeur à l'Institut, en eut plus de joie que de tous ses opéras réunis.

Lakmé, sur un livret de Gondinet et Ph. Gilles [qui avaient déjà donné à Delibes isolément ou en collaboration *Le Roi l'a dit* (1873) et *Jean de Nivelle* (1880)], est, malgré son apparence démodée, l'œuvre d'un audacieux et d'un précurseur. On y trouve en effet le germe d'inventions harmoniques que d'autres ont su faire éclore ; puis le premier acte, surtout, a gardé de fraîches couleurs exotiques et un charme pénétrant. Évidemment l'image de l'Inde que Delibes nous montre ne correspond plus à la vision moderne : Albert Roussel nous a rapporté des tableaux où la lumière était autrement brûlante. Mais le succès de *Lakmé* est de bon aloi et il est naturel qu'il dure encore.

Paladilhe, en 1886, fit jouer à l'Opéra *Patrie*. C'est une œuvre honnête, mais qui retarde de trente ou quarante ans, car elle pourrait être signée de Meyerbeer. Il en

reste une ouverture fort connue, des chœurs pleins de révolte.

Ch.-M. Widor.— *La Korrigane*, ballet dont le sujet fut donné à son ami par François Coppée, marque les débuts à l'Opéra de Ch.-M. Widor, en 1880. L'œuvre est restée au répertoire et c'est justice, car elle est fort jolie à voir et curieuse à entendre ; la musique en est savante et simple à la fois et les rythmes variés. *Maître Ambros* (le livret est de Coppée et d'Auguste Dorchain) fut joué à l'Opéra-Comique en 1886. La collaboration de deux poètes n'a pu réussir à donner beaucoup d'intérêt à l'action qui se déroule dans Amsterdam au temps de Guillaume d'Orange ; mais la partition porte la marque d'un musicien, et la kermesse du troisième acte est d'un beau mouvement et d'une couleur vive et juste. *Les Pêcheurs de Saint-Jean*, scènes de la vie maritime, d'Henri Cain (Opéra-Comique, 1906), sont une suite de tableaux largement brossés, parfois avec la volonté de rajeunir de vieilles formes, parfois avec une fougue entraînante, toujours avec maîtrise. La bénédiction du bateau est une page puissante que l'on n'oublie pas.

Nerto fut écrit d'après le poème de Mistral bien longtemps avant la représentation à l'Opéra, en 1924. C'est l'Avignon des Papes qui sert de décor à l'histoire touchante de Nerto et de Rodrigue, et comme le poète, le musicien a tiré meilleur parti de ce pittoresque brillant et réel que des diableries successives marquant le déroulement de l'action. L'acte où Rodrigue escalade les murs du couvent pour arriver à Nerto, le tableau du palais enchanté des Péchés Capitaux et le finale portent la marque d'un musicien riche d'idées mélodiques et de rythmes, et qui pour rester classique ne croit pas nécessaire d'être ennuyeux.

Georges Hüe fit représenter *Les Pantins* en 1881 à

l'Opéra-Comique. En 1901, l'Opéra donnait *Le Roi de Paris*. Ces deux œuvres lyriques, comme ses légendes symphoniques, *Rübezahl* et *Titania*, révélèrent un musicien délicat, œuvrant avec adresse et conscience. *Le Miracle* (Opéra, 1910) le mit aux prises avec un sujet plus vaste, mais le librettiste ne l'avait pas animé d'un intérêt assez vif pour que le public s'y attachât, en dépit des recherches et des trouvailles harmoniques du compositeur. Pour les musiciens, au moins, la partition affirmait un talent en pleine possession de ses moyens et à qui rien ne manquait que la chance de rencontrer un sujet convenant à sa nature. Dans *l'Ombre de la Cathédrale* (livret de M. M. Léna et de Mme H. Ferrare, d'après Blasco Ibañez, Opéra-Comique, 1921) le lui fournit. Sujet moderne, qui oppose l'idéal religieux à l'idéal socialiste, et qui, par quelques côtés, fait songer aux opéras d'Alfred Bruneau. Mais, ici, c'est le sujet surtout qui reflète notre vie quotidienne : les auteurs nous entraînent en Espagne, et cela suffit pour nous dépayser. Le musicien sait d'ailleurs donner à la couleur locale la place qui lui revient dans un tableau de ce genre. Ses mendiants sont d'une vérité saisissante et pittoresque. Il apporte le même soin à traduire les conflits d'idées et il y trouve la même réussite.

Un ballet, *Siang-Sin*, dansé à l'Opéra en 1924, fut unanimement loué : c'est une œuvre bien composée, savante, spirituelle, gaie. C'est la gaieté, aussi, qui est le trait dominant de *Riquet à la Houppe* (Opéra-Comique, 1928), une gaieté qui, même, apparente parfois l'œuvre à l'opérette, dans les passages d'ironie. Malheureusement le livret est un peu lourd pour cette musique si légère — mais qui reste toujours savante. L'orchestration en est extrêmement soignée et, au troisième acte, une fugue d'une étourdissante adresse nous rappelle, si nous l'oublions en écoutant cette comédie musicale, que Georges

Hüe, Prix de Rome et membre de l'Institut, a reçu l'enseignement de Reber.

Sur un livret de Pedro Gailhard, directeur de l'Opéra, **Paul Vidal** a composé un ballet, *La Maladetta*, demeuré au répertoire et joué près de deux cents fois depuis sa création en 1893. C'est une œuvre agréablement écrite sur des thèmes pyrénéens ; *Guernica* fut donné à l'Opéra-Comique en 1895 et n'obtint que sept représentations ; *La Burgonde*, que monta l'Opéra en 1898, en eut deux de plus. Ces pièces ne sont pas sans mérites, mais elles ont été jouées à une époque funeste aux nouveautés, où, comme l'écrit M. Louis Laloy, « les œuvres inédites tombaient l'une après l'autre comme capucins de cartes ». C'est Paul Vidal qui termina l'instrumentation de *La Vivandière*, que Benjamin Godard avait laissée inachevée ; il s'acquitta de cette tâche délicate avec une conscience et un tact qui contribuèrent grandement au succès de cet opéra-comique, où Marie Delna trouva l'un de ses rôles les plus applaudis.

Dans une lettre adressée à Henry Malherbe, **Xavier Leroux** écrivait que « la mission du compositeur consiste à rassembler les rythmes ancestraux. Le musicien ne peut s'inspirer que des chants populaires... Son rôle apparaît ainsi comme un rôle national ». Il y a beaucoup de vrai, semble-t-il, dans cette assertion — encore que l'on aperçoive mal, aujourd'hui, la part des chants populaires dans *Fidelio* ou dans *Don Juan*. Xavier Leroux, en tous cas, a su tirer profit du folklore et lui doit le meilleur de son œuvre, les touches fraîches et vives qui reposent trop rarement l'auditeur au milieu des ardeurs passionnées dont il remplit sa musique. On songe nécessairement à la musique de Massenet en l'écoutant : elle en a les grâces parfois un peu apprêtées ; elle va, le plus souvent, emportée par une espèce de frénésie irrésistible ;

elle est sincère et chaude, véhémence et pourtant très travaillée ; elle n'est pas toujours exempte de vulgarité. *Astarté* (Opéra, 1901), *La Reine Fiammette* (Opéra-Comique, 1904) sont écrits sous l'influence très évidente de Massenet ; sur les livrets de Jean Richepin (*Le Chemineau*, Opéra-Comique, 1907, *La Plus Forte*, Opéra-Comique, 1924), Xavier Leroux a écrit des partitions encore plus sensuelles, plus appuyées, la première inspirée du terroir bourguignon, la seconde du pays d'Auvergne, dont elle a l'aspect rude. *Théodora*, de Sardou (Monte-Carlo, 1907), lui fournit le sujet d'un drame lyrique fortement coloré. On lui doit encore *William Radcliff* (d'après Henri Heine) et *Le Carillonneur* (Opéra-Comique, 1913, d'après le roman de Rodenbach), qui renferme une page extrêmement curieuse : le concours des carillons.

Ce sont aussi les chants populaires, et les plus connus, qui font la trame des *Girondins* de Fernand Le Borne (Lyon, 1905) : *La Catalane*, qui fut jouée à l'Opéra en 1907, était vigoureusement dessinée. On y trouve les qualités signalées à propos de sa musique symphonique.

Comme son *Saint-Julien* au concert, *Le Juif Polonais*, au théâtre, valut à Camille Erlanger une grande réputation. Il y a des qualités essentiellement dramatiques dans cette partition très adroitement écrite (Opéra-Comique, 1900). Là encore le folklore nourrit la musique : cette fois, c'est au terroir d'Alsace qu'il doit sa sève. *Le Fils de L'Étoile* (Opéra, 1904) bénéficia du succès obtenu quatre ans plus tôt par *Le Juif Polonais* et fut joué 25 fois. Ce drame musical sur un livret de Mendès offre cette particularité de renfermer les deux hymnes à Apollon, reconstitués par M. Th. Reinach. *Aphrodite* est, de par le livret inspiré de Pierre Louys, également hellénique : Erlanger a su fort ingénieusement se servir des modes grecs pour donner à sa partition une

sorte de transparence voluptueuse en parfait accord avec le sujet traité. Cependant, pour que l'opéra correspondît exactement au livre, pour que le musicien servît le poète comme il l'eût fallu, la grâce et le génie délicats d'un Fauré ou d'un Debussy eussent sans doute été nécessaires. La tâche était bien difficile. Erlanger l'accomplit à son honneur.

Il serait injuste de retenir *Forfaiture* pour lui en faire grief. Le livret, transportant à la scène un drame de l'écran, ne valait rien. La musique ne fut pas terminée par Erlanger. La représentation fut un désastre. Le malheur est que la mort avait emporté le compositeur qui ne put prendre sa revanche.

Debussy. — L'« impressionnisme » — puisqu'on lui donna ce nom — s'était manifesté au Concert depuis longtemps, et même le nom de Debussy était déjà glorieux, lorsque l'Opéra-Comique donna la première représentation de *Pelléas et Mélisande*, le 30 avril 1902. Douze ans l'auteur avait travaillé cette partition qui devait marquer pour le théâtre lyrique le début d'une ère nouvelle. En quelques heures, l'incompréhension, la cabale (on distribua une analyse perfide du drame, et l'on usa de tous les moyens pour le ridiculiser) faillirent ruiner l'œuvre nouvelle : à la répétition générale et à la première, les protestataires se conduisirent d'inqualifiable façon. Si la pièce parvint à triompher, ce fut grâce aux habitués des « petites places », parterre et galeries supérieures. Mais ces batailles sont déjà loin...

Pelléas, au moment opportun, assainit l'atmosphère musicale : « J'ai surtout cherché, écrivit Debussy, à redevenir Français. Les Français oublient trop facilement les qualités de clarté et d'élégance qui leur sont propres, pour se laisser influencer par les longueurs et les lourdeurs germaniques ». Le wagnérisme — on le

verra plus loin — n'est nullement mort des blessures que Debussy lui a portées. Mais cependant il ne fut plus, de ce jour, ce qu'il était la veille. Debussy aime la brièveté, la clarté, il place Rameau et Moussorgsky au-dessus de tous les autres, et *Pelléas* c'est, comme tout ce qu'on nomme progrès, aussi bien un retour en arrière vers une tradition retrouvée : mais c'est aussi, après ce rafraîchissement et cette purification aux sources bienfaisantes, un départ vers une vérité et un idéal nouveaux... Dans son histoire de l'Opéra, qui ouvre *Cinquante ans de Musique française*, M. Louis Laloy a conté que, le 19 juin 1909, à la fin de la soirée où *Boris Godounov* fut donné pour la première fois à Paris (par les soins de Serge de Diaghilew et avec le concours de Chaliapine), « Charles Bordes, descendant de l'un des amphithéâtres supérieurs, et sous le coup de la plus vive émotion, l'interpella dans la foule pour lui dire : « C'est le grand-père de *Pelléas*, n'est-ce pas ? ». *Boris Godounov* est bien, en effet, le « grand-père de *Pelléas* ». L'œuvre de Moussorgsky est d'un art direct, « à bout portant », se plaisait à dire le musicien russe. L'art de Debussy est moins exempt de littérature et se ressent de l'« esthétique » qui régnait vers 1895.

S'il est vrai, comme l'a montré M. Vincent d'Indy dans son *Wagner et son influence sur l'art musical français*, que « toute la solidité de la bâtisse de *Pelléas*, œuvre qui, faute d'être appuyée par un sûr enchaînement tonal, aurait risqué de s'effondrer sans espoir de réédification si Debussy n'avait subi la bienfaisante influence de Wagner et trouvé dans le *leitmotiv* le remède contre ce danger d'instabilité », il y a un contraste profond de la musique wagnérienne avec *Pelléas*, et c'est ce qui dérouta tout le monde. Parmi les spectateurs, les musiciens étaient habitués aux développements des thèmes, à leurs oppositions, à leurs rappels, dans un

orchestre magnifiquement polyphonique ; ils avaient goûté le philtre versé par Brangæne et subi l'enchantement de ces phrases passionnées. Les retardataires, qui gardaient des préférences secrètes pour le vieil opéra meyerbeerien, admettaient pourtant Wagner et commençaient à s'accoutumer à ses drames. Ils y retrouvaient, au surplus, une pompe, une grandeur, qui les charmait. Le réalisme même de Bruneau et de Charpentier (par certains traits apparenté au wagnérisme) était moins déroutant, en somme, que le drame de Maeterlinck mis en musique par Debussy. Le musicien ne s'était-il pas appliqué à suivre de fort près le texte, à donner aux paroles une explication, un commentaire musical qui parfois ajoute à leur mystère, mais qui toujours prolonge, pour ainsi dire, le sens du discours dont il ne fait qu'accentuer les nuances ? Et l'orchestre, ici, reste voilé, presque incertain, presque un murmure. Il ne couvre jamais la voix humaine, à laquelle, enfin, sa primauté est rendue. La ligne mélodique suit une arabesque qui traduit avec une fidélité étonnante impressions et sentiments. Et l'harmonie s'est audacieusement élargie. On l'accuse d'anarchie. Point : toutes les libertés qu'elle prend avec les vieilles règles sont commandées par une sorte de nécessité que révèle l'analyse. C'est comme une langue nouvelle et qui, pourtant, peut être entendue de tous. L'affranchissement rythmique est aussi net que l'affranchissement tonal : « La rythmique, écrit Léon Vallas, n'était pas moins originale et entraînait les motifs mélodiques en des changements continus d'accents, contrairement à la carrure des musiques habituelles ; elle retrouvait quelque chose de l'antique poésie lyrique dont on avait, depuis des siècles, dédaigné les richesses. L'analyste de *Pelléas et Mélisande*, M. Maurice Emmanuel, a cité comme exemple de cette mobilité inouïe la première page de la partition :

en vingt-deux mesures, huit changements de figures rythmiques, amenés par le mélange des trois premiers thèmes, dont la marche ou la mensuration est toute différente ».

L'étonnante, la prodigieuse poésie de *Pelléas* est un miracle de clarté. Et pourtant, elle est faite de mystère, elle est hallucinante. Prenez les scènes les plus caractéristiques du drame, la fontaine, les souterrains, la mort de Mélisande, prenez les phrases les plus émouvantes et qui doivent précisément à ce mystère cette puissance singulièrement forte de nous émouvoir — analysez-les et vous serez surpris de leur simplicité. « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes... », et encore « C'était un petit être si tranquille, si timide et si silencieux... ». Pouvez-vous imaginer qu'elles soient musicalement exprimées par d'autres moyens que ceux de Debussy ? Et tout se tient d'un bout à l'autre de cette œuvre : pas un trou dans la trame — comme l'écrivait, avec une rare clairvoyance, Jean Marnold au lendemain de la première.

Le gros reproche et qui contient l'essentiel des griefs adressés à *Pelléas* (et à toute la musique de Debussy, à tout l'impressionnisme musical), c'est que l'élément harmonique y prend le pas sur le contrepoint — comme chez les peintres impressionnistes la couleur, le jeu des nuances juxtaposées ou divisées prend le pas sur la construction et sur le dessin. / L'harmonie, l'agrégation des sons réunis dans un même accord, c'est le « coloris » de la musique. Que d'harmonies neuves dans *Pelléas*, quel chatolement de nuances ! Les ennemis de cet art nouveau déclarèrent qu'il renversait l'ordre établi et donnait à l'harmonie ce qui, de droit, revenait au rythme et à la mélodie : un kaléidoscope n'est pas un tableau. Debussy, ajoutaient-ils, recherche la « titillation » harmonique...

Il y a une vérité dans cette critique ; — mais loin d'en faire grief à Debussy, ne faut-il pas le louer d'avoir si bien bousculé la tradition pour créer une musique offrant à l'expression de l'âme humaine des possibilités nouvelles ? « Un tel, écrivit-il à propos de *Pelléas*, me fait remarquer, à titre de reproche, que l'expression musicale résulte de l'emploi de trois éléments : mélodie, rythme, harmonie... Soit ! Mais il n'y a pas de règle qui prescrive dans quelle proportion chacun d'eux doit être employé ».

Aussi bien, souplesse rythmique n'est pas absence de rythme. Le novateur secoue la tyrannie de la carrure et de la barre de mesure. Il ne fait qu'aller un peu plus loin que ses devanciers ; il revient à la tradition palessinienne et à la cantilène du plain-chant. Sa phrase mélodique s'infléchit selon la courbe grégorienne, et ce n'est pas un souci d'archaïsme qui la plie ainsi, mais c'est parce que l'art musical grégorien est en parfait accord avec les textes qu'il complète, selon le vœu de saint Augustin. Et c'est proprement renverser les faits que de chercher dans l'harmonie l'essentiel de *Pelléas*, puisque l'harmonie n'y est jamais, si importante et si neuve qu'elle soit, qu'un accompagnement, qu'un faisceau de lumière projeté sur le discours, qu'un rideau de brume pudiquement tiré sur les sentiments.

Il n'est guère de musique plus expressive : elle est sensuelle, mais avec une grâce exquise, une retenue, et, si l'on peut dire, un tact qui ne se dément jamais. Comparez à la sensualité de Massenet (dont l'influence sur Debussy reste manifeste). Il y a tout un monde entre le charme voluptueux et superficiel de l'un et l'art profond de l'autre. Que l'infirmité de la langue condamne à l'emploi des mêmes mots « charme » ou « grâce » pour parler de l'un et de l'autre, c'est tant pis. Essayons au moins d'établir une distinction nécessaire entre leurs

acceptions. « Ici, a dit André Suarès, le génie est intelligent autant qu'il est sensible, et tout y est fait de choix ». C'est toute la nuance : le choix. Et c'est ce qui fait que, repris en 1926 avec Mary Garden qui créa le rôle de Mélisande, le chef-d'œuvre parut aussi frais, aussi neuf qu'en sa « splendeur première ». Il n'avait point vieilli ; il ne pouvait pas vieillir, car il porte en lui « la marque des œuvres éternelles ».

✓ *Pelléas*, c'est le drame de l'amour et de la jalousie, le conflit des forces obscures qui déterminent les actions humaines, c'est l'obsession lancinante et poignante, et c'est la mélancolie et la sérénité du vieil Arkel à qui sa longue existence a révélé l'inanité de nos efforts pour échapper au destin. Cela est dans Maeterlinck, certes, mais c'est surtout dans la musique de Debussy qu'on le trouve, car tout ce que la parole ne peut dire, ni suggérer, toutes les résonances que les mots ne peuvent éveiller dans notre âme, l'art de Debussy nous le livre. Et la fable ingénieuse et poétique devient plus profonde. Elle s'éclaire et s'enrichit — comme cent vingt ans plus tôt la légende de Don Juan trouva dans le génie de Mozart sa définitive expression, son enrichissement total qui l'éleva jusqu'au rang des chefs-d'œuvre les plus hauts. *Le Martyre de Saint-Sébastien*, c'est tout autre chose, et c'est encore un étonnant ouvrage. Du jour qu'il fut achevé, d'Annunzio appela Debussy « Claude de France » et ne lui donna plus d'autre nom. Nul autre, en effet, ne lui convenait mieux... S'il est déjà bien difficile de définir l'attrait de *Pelléas*, c'est une tâche encore plus malaisée qu'essayer de caractériser avec des mots la musique du *Martyre de Saint-Sébastien*. Une comparaison (dont je ne m'exagère nullement la justesse) s'impose à mon esprit : cette musique, c'est un tapis de fleurs. L'image n'est pas seulement suggérée, par la scène dans laquelle l'Empereur fait étouffer Sébastien sous les

roses. Non, cette partition répand, à mesure que le drame s'accomplit, des senteurs variées. capiteuses, troublantes comme certaines plantes vénéneuses, puis douces et subtiles, puis légères, suaves, et comme éthérées. Des fleurs, encore, ces harmonies sereines gardent la variété du coloris, l'extrême finesse, l'impalpable velouté. Mais que sert-il de comparer : ici, plus encore que dans *Pelléas*, la fluidité de la musique échappe à toute analyse. Il est aisé de décomposer les agrégations sonores, d'énumérer leur succession, mais dire ce qui en fait le charme reste impossible, et c'est le secret du génie.

La partition du *Martyre de Saint-Sébastien* courut deux périls : le premier venait du drame lui-même. Le second, des circonstances où il fut représenté, le 22 mai 1911.

La musique, ici, et bien qu'elle reste pour nous aujourd'hui l'essentiel, n'est qu'une musique de scène. Genre le plus souvent faux, toujours difficile, parce que toujours sacrifié ; comment faire un chef-d'œuvre d'une partition destinée à l'accompagnement d'un mélodrame, et qui, au fond, n'a ni plus ni moins d'importance que le décor et les costumes ? La gageure semble périlleuse, et c'est parce que Debussy l'a tenue que des avenues nouvelles se sont ouvertes, conduisant les musiciens hors des marais stagnants où s'embourbaient opéra et drame lyrique. C'est sa réussite qui a peut-être incité Florent Schmitt à écrire la musique de scène d'*Antoine et Cléopâtre*, Albert Roussel à composer *La Naissance de la Lyre*, déterminé Maurice Emmanuel à choisir la forme du mélodrame pour *Salamine*. Mais ce n'est pas ici le moment d'envisager les problèmes que soulève cette question du mélodrame et des rapports de la musique et du « parlé ».

Le drame de Gabriele d'Annunzio est étonnamment touffu. Les personnages discourent dans une langue

somptueuse, mais ces répliques trop longues empêchent l'action de progresser ; la fatigue gagne l'audience et c'est là, on en conviendra, une bien mauvaise préparation à la musique. Elle allonge un spectacle déjà trop long. Il fallait tout le charme, toute la nouveauté de la partition écrite par Debussy pour triompher de l'épreuve à laquelle la soumettait Mme Ida Rubinstein. L'épreuve dura jusqu'à deux heures du matin. Mais elle n'empêcha point la critique d'être assez généralement élogieuse. Même, les plus avisés reconnurent, avec Alfred Bruneau, la perfection des ensembles vocaux supérieurement construits, saisissants et curieux, et, comme lui, louèrent les préludes hiératiques et fantastiques, religieux et voluptueux, les fanfares éclatantes, les danses vives (1). Même, dans *La Liberté*, Gaston Carraud, debussyste assez tiède, et plutôt hésitant jusque là, avouait son enthousiasme, saluait l'œuvre nouvelle comme un chef-d'œuvre : « Malgré la somptuosité du coloris et l'imagination rare et merveilleusement diverse des combinaisons instrumentales, le sentiment reste, dans les parties essentielles, tout intérieur et d'une pureté rare. Et c'est au sentiment de *Parsifal* — si différents que soient le sentiment et le style — que fait plusieurs fois songer, dans l'extase et dans la douleur, le sentiment du *Martyre de Saint-Sébastien* » (2). *Parsifal*... ce fut au chef-d'œuvre de Wagner que l'on compara naturellement — et malgré l'aversion de Debussy pour le maître allemand — l'œuvre nouvelle. Mais, selon le mot d'Emile Vuillermoz, c'est un *Parsifal* qui attend toujours son Bayreuth. En effet, la partition reste solidaire du drame — à peu près injouable. Au concert, sous la forme d'une suite d'orchestre, elle est privée du lien indispensable entre les « numéros » qui la composent, et le théâtre lui manque —

(1) Cité par Léon VALLAS, *Debussy*, p. 163

(2) Id. *ibid.*

car elle est essentiellement scénique. Debussy, comprenant cela, désireux au surplus de développer cette musique jaillie spontanément de son âme (la hâte avec laquelle le drame avait été monté au Châtelet lui avait imposé la nécessité de se limiter, d'abord, au seul commentaire musical de quelques passages, et encore dut-il envoyer sa musique feuillet par feuillet pour les études et les répétitions), Debussy voulait transformer en drame lyrique sa partition. Les événements ne le lui permirent pas.

L'archevêché de Paris condamna *Le Martyre de Saint-Sébastien* et interdit aux fidèles d'assister aux représentations. L'autorité religieuse ne pouvait évidemment voir avec les yeux du musicien ce drame « où le culte d'Adonis rejoint celui de Jésus ». Elle ne voulait point approuver qu'à la scène une danseuse personnifiât un saint. Sans certaines maladresses dont Debussy n'est point responsable, elle eût peut-être ignoré les représentations du Châtelet... Cette condamnation fut, affirme Léon Vallas, un des motifs qui empêchèrent Debussy de développer sa partition : en 1914, il commença ce travail ; mais M. J. Rouché « redouta les effets éventuels de l'ancien anathème de l'Archevêque de Paris sur sa clientèle d'abonnés ». Durant la guerre, on put croire que l'autorité ecclésiastique serait plus indulgente pour le drame lyrique qu'elle ne l'avait été pour le drame et Debussy se remit au travail. D'Annunzio avait donné licence à son ami de réduire le texte à l'essentiel. Mais la mort vint qui emporta Debussy.

Il est évident que le Cardinal-Archevêque de Paris était bon juge en la matière, mais on ne peut cependant contester que *Le Martyre de Saint-Sébastien* ne soit — la musique du moins — d'esprit religieux.

Les chœurs, depuis le premier acte, depuis le miracle de la danse sur les charbons ardents, jusqu'à l'*Alleluia*

final, s'élèvent avec la suave majesté et la grâce des prières. Seulement Debussy prie à sa façon — qui n'est peut-être pas orthodoxe. N'a-t-il point fait cet aveu panthéiste (1) : « Je me suis fait une religion de la mystérieuse nature. Je ne pense pas qu'un homme revêtu d'une robe abbatiale soit plus près de Dieu, ni qu'un lieu dans la ville soit plus favorable à la méditation. Devant un ciel mourant, en contemplant de longues heures ses beautés magnifiques et incessamment renouvelées, une incomparable émotion m'étreint. La vaste nature se reflète en mon âme véridique et chétive. Voici les arbres aux branches remontées vers le firmament, voici les fleurs parfumées qui sourient dans la prairie, voici la terre douce tapissée d'herbes folles. Et insensiblement les mains prennent des poses d'adoration... Sentir à quels spectacles troublants et souverains la nature convie ses éphémères passagers, voilà ce que j'appelle *prier...* ».

Des fleurs parfumées, le sourire de la prairie, la terre douce exhalant vers Dieu la joie du renouveau, c'est de cela que Wagner, déjà, composait, comme une prière, l'« enchantement du Vendredi Saint ». Et c'est cela aussi que Debussy rassemblait pour en imprégner sa musique et lui donner la grâce qui la fait s'élever d'un élan magnifique vers un Dieu d'amour et de beauté... Henry Malherbe, qui reçut ses confidences, l'a noté : « Selon l'expression qui lui était familière, une poussée mystérieuse a ouvert la fenêtre toute grande... Un souffle pur, je ne sais quels frissons d'ailes, gonflent toute harmonie. Dans l'air mystique du *Martyre de Saint-Sébastien*, on tressaille devant le déploiement de la personnalité du musicien. Tout son être pensant et mûri s'est tassé, roulé, emprisonné dans les contours de

(1) *Excelsior*, 11 février 1911 (cité par L. VALLAS *oc. cit.*, p. 158).

la partition. Un parfum circule, comme celui des fleurs coupées au jardin, dans la nuit commençante. Des arbres élancés, plus hauts que nature, se découpent sur le ciel vespéral. Comment nous délivrer de cette présence que l'on sent, palpitante, à nos côtés, et qui nous oppresse ? » (1).

Musique admirable, et plus belle encore que celle de *Pelléas*, parce qu'elle est encore plus personnelle, plus dépouillée de toute recherche — même inconsciente — et parce qu'elle est exempte de subtilité.

Jeux est une autre gageure, soutenue et gagnée aussi. Nijinsky, le fameux danseur de la troupe russe de Diaghilew, et qui déjà avait mimé le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, vint proposer à Debussy un scénario de ballet qui fut dansé le 15 mai 1913 au théâtre des Champs-Élysées. Le sujet en est tout entier fourni par le tennis : une balle s'égare ; un jeune homme, puis deux jeunes filles la cherchent. De leur rencontre, un flirt naît ; on joue, on se querelle, on s'embrasse. Une autre balle tombe et trouble l'idylle. Le charme est rompu et on se sépare. Argument simple, et dont la simplicité constituait précisément le danger. La chorégraphie de Nijinsky, malgré ses bonds prodigieux, son adresse extrême, en était un autre : par son audace et sa précision, elle risquait — comme elle l'avait fait pour le *Faune* — de ne laisser à la musique qu'une part trop réduite en retenant l'attention passionnée des spectateurs et en provoquant des discussions sur des points étrangers à l'art sonore. Et ce fut un peu ce qui arriva. Dans une lettre à Robert Godet, que cite Léon Vallas, Debussy juge ainsi le danseur : « Le génie pervers de Nijinsky s'est ingénié à de spéciales mathématiques : cet homme additionne les triples croches avec ses pieds,

1) *Le Temps* 14 février 1923 (Chronique Musicale : *Debussy*).

fait la preuve avec ses bras ; puis, subitement frappé d'hémiplégie, il regarde passer la musique d'un œil mauvais... ». Aux Concerts Colonne, l'année suivante, on entendit enfin cette délicieuse musique sans que « le génie pervers » de Nijinsky y ajoutât le spectacle de ses mouvements agiles. Et l'on aperçut davantage le renouvellement, l'enrichissement de Debussy : il avait fait des choses les plus récentes audaces harmoniques de Strawinsky. Et jamais sa musique n'avait été aussi mobile : reflet, ou transposition sonore des mouvements du joueur poursuivant la balle, raquette en main, avec toutes les surprises, les voltes soudaines, les arrêts qu'impose le jeu. C'était un étonnant commentaire, non point descriptif, mais suggestif et qui recréait les impressions du spectateur devant le « court ». Les représentations se suivirent, mais sans succès marqué. La guerre vint ; plus tard les Ballets Suédois reprirent *Jeux* sans les imposer davantage, et la partition est restée bien à tort l'une des moins connues de Debussy.

Pelléas, *Le Martyre de Saint-Sébastien* et *Jeux* ne sont pas les seules œuvres de Debussy qui aient été jouées à la scène. Nous avons vu déjà que Nijinsky s'était emparé du *Faune*. En 1919, les directeurs du Nouveau Théâtre Lyrique de la Renaissance, désireux de lui rendre hommage, représentèrent avec décors et costumes *L'Enfant Prodigue*, la cantate qui lui avait valu le Prix de Rome ; *La Damoiselle Élue*, qui était un envoi de Rome ; et, auprès de ces deux œuvres de jeunesse, *La Boîte à joujoux*, qui datait de 1913. Ces œuvres furent bien servies par les chefs d'orchestre Archaimbaud, Polacco et D.-E. Inghelbrecht, et parurent — la dernière surtout, qui était moins connue et avait été publiée pour piano — intéressantes à la scène...

Dans un article donné à *Chantecler* en 1928, Manuel

de Falla considérait Debussy « par la substance même de sa musique comme l'un des plus profonds et réels créateurs ». Et il ajoutait que « la *physionomie* sonore de la musique — y compris la plus opposée comme sentiment, comme esthétique et comme procédés — ne serait pas ce qu'elle est si Debussy n'avait pas réalisé son œuvre ». Jugement perspicace et tel que le peut rendre un « pair » : il est vrai que les musiciens les plus dédaigneux des « papillottements » impressionnistes ne seraient pas ce qu'ils sont sans la libération, la révolution debussyste. Il en est d'eux comme de Debussy lui-même, maudissant Wagner et reniant Beethoven, le « sourd ». Simples boutades, excès de langage où s'affirme avec outrance une louable volonté d'indépendance, une personnalité fortement marquée ; boutades, au surplus, qui ne comptent guère et dont personne ne songe à faire état pour diminuer la grandeur d'un génie. Debussy reste bien un des génies de la musique française. Il a répandu, selon le mot d'Adolphe Jullien, « une traînée de douce lumière avec *La Damselle Éluë*, le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, le *Quatuor*, et son nom si doucement harmonieux reste attaché aux juvéniles amours de *Pelléas et Mélisande*... ».

CHAPITRE XII

LES COURANTS ET LES IDÉES

II

DE « FERVALL » A « ARIANE ET BARBE-BLEUE »
ET A « POLYPHÈME »

César Franck — on l'a souvent oublié — ne dédaigna point d'écrire pour la scène : il a laissé trois opéras ; l'un, *Hulda*, dont le livret fut tiré par Ch. Grandmougin d'une œuvre de Björnster-Björnson, a été créé à Monte-Carlo en 1894, et de longs fragments en ont été exécutés au concert à Paris ; du deuxième, *Ghisèle*, inachevé à sa mort, l'instrumentation fut terminée par ses disciples pour les représentations de Monte-Carlo en 1896 ; enfin un opéra-comique, *Le Valet de ferme*, reste inédit. Dans les œuvres lyriques de Franck, on retrouve l'influence wagnérienne, mais le leitmotiv n'y est point systématiquement employé. Le troisième acte d'*Hulda* obtint au Concert Colonne un succès qui fit souhaiter une reprise au théâtre ; cependant, c'est dans la *Symphonie en ré mineur*, c'est dans la *Sonate* pour piano et violon, c'est dans *Les Béatitudes* et dans les chorals de Franck que l'on continuera toujours de chercher sa pensée.

Vincent d'Indy, au contraire, a donné au théâtre

quelques-unes de ses œuvres les plus significatives et les plus fortes. Il y a traité tous les genres : en 1882, l'Opéra-Comique créait *Attendez-moi sous l'orme*, un acte qui obtint une vingtaine de représentations, ce qui est déjà considérable pour un ouvrage de cette nature, dans un théâtre où les spectacles sont alternés. En 1927, la Petite Scène — compagnie d'amateurs dirigée avec tant de goût par Xavier de Courville — donnait *Le Rêve de Cinyras*, une « comédie musicale » qu'en d'autres temps on eût appelée « opérette », ou même, cent ans plus tôt, opéra-bouffe. D'une légèreté, d'une délicatesse charmantes, parodique et spirituelle, la musique souligne adroitement l'ironie et les allusions satiriques du livret de X. de Courville. Ses Grecs portent la bourguignotte de la grande guerre et ressemblent à nos « poilus ». Ceux-là seuls qui ignoraient les qualités du maître furent surpris de sa réussite dans un genre qu'ils croyaient si bien opposé à sa nature. Dans une œuvre essentiellement légère, il a su demeurer grand, mais sans boursoufflement, sans rien de tendu ni d'apprêté. Le tour personnel, l'« écriture » sont tout voisins de ceux des œuvres sérieuses et, dans la parodie, dans les allusions aux *Huguenots*, à *Faust* et à *La Madelon*, on retrouve la main puissante qui écrivit *Fervaal* et *Saint-Christophe*. Mais elle s'est faite souple et légère et la couleur de l'encre a changé. Ce qui demeure, c'est la netteté, la sûreté du goût, et c'est ce qui donne à sa musique un attrait singulier.

De 1882 à 1927 — d'*Attendez-moi sous l'orme* au *Rêve de Cinyras* — que de chemin parcouru ! Les œuvres se succèdent, fièrement conçues et fortement construites : *Le Chant de la Cloche* (Concert Lamoureux, 1886 ; la Monnaie, 1909) ; *Fervaal* (la Monnaie, 1897, Opéra-Comique, 1898) ; *Istar* (terminé en 1896, joué au concert à Bruxelles, en 1897, créé à Paris au Châtelet en 1912,

par M. Jacques Rouché, avec *Adélaïde*, *La Péri* et la *Tragédie de Salomé*, repris à l'Opéra en 1924) ; *L'Étranger* (Bruxelles et Paris, 1903) ; *La Légende de Saint Christophe* (Opéra, 1921)... Elles jalonnent ces quarante-cinq années laborieuses pendant lesquelles Vincent d'Indy a poursuivi sa carrière si droite. Rentrant de Bruxelles où il venait d'entendre *L'Étranger*, en janvier 1903, Debussy faisait remarquer « la hardiesse tranquille de Vincent d'Indy à aller plus loin que lui-même ». Il trouvait dans cet « épanouissement qui orne d'impérissable beauté » tant de pages du drame « une admirable leçon pour ceux qui croient à cette esthétique brutale et d'importation qui consiste à broyer la musique sous des tombereaux de vérisme ». Hommage justement mérité : nul ne fut jamais plus que Vincent d'Indy dédaigneux du succès profitable et immédiat ; nul plus que lui n'a jamais obéi à sa conscience sans écouter les appels séducteurs des mauvais conseillers. Et jamais protestation ne fut plus salutaire que son exemple, son œuvre et ses écrits. On en a plaisanté l'intransigeance et l'austère rigueur ; mais on oublie trop quel contrepoids bienfaisant cette attitude agissante a pu opposer aux « esthétiques d'importation » (comme dit Debussy), aux heures où celles-ci, prometteuses de faciles triomphes, risquaient avec l'appoint du snobisme d'arrêter et de compromettre irrévocablement le renouveau de la musique française. C'est cela que Debussy, bien opposé par ailleurs à Vincent d'Indy, a voulu dire, et c'est cela qu'avec lui nous devons retenir ; c'est de cela que nous devons aussi garder reconnaissance à l'auteur de *Fervaal*, de *L'Étranger* et de *Saint-Christophe*. Son courage impose le respect.

Chacun de ces drames nous offre un symbole. *Le Chant de la Cloche*, comme le poème de Schiller, dit la grandeur, la tristesse, les joies et l'espoir de l'homme et

résume son destin en quelques épisodes. C'est, en réalité comme l'auteur l'intitula d'ailleurs, une légende dramatique plutôt qu'un drame, et mieux faite pour le concert que pour le théâtre en raison de son manque d'action.

Fervaal est un héros qui semble le frère de Parsifal : sa pureté est le gage du salut de sa patrie. Mais la mystique du drame n'est point chrétienne comme celle de *Parsifal* — ou du moins elle s'enveloppe d'un appareil symbolique qui lui crée une sorte d'alibi. Fervaal est fils des Nuées, et l'action se déroule dans les Cévennes, aux temps druidiques, alors qu'une invasion sarrazine menace la Celtide. Pour préserver la montagne sainte de Cravann, sorte de Walhalla des dieux celtes, Fervaal, instruit par le druide Arfagard, doit résister à l'amoureuse Guilhen. Ainsi, quand il aura triomphé de l'épreuve, il sera le Brenn élu. Mais Guilhen, la belle princesse sarrazine, le sauve alors qu'il est blessé. Il succombe, vaincu par l'amour, mais gardant la foi dans les destinées de sa patrie qui, après l'invasion, retrouvera sa liberté et sa grandeur.

Istar porta le titre de « variations symphoniques », et ne devint « poème chorégraphique » qu'en 1912. Le changement est, musicalement, de peu d'importance, car les deux versions restent voisines. *Istar*, donc, est tiré d'une légende chaldéenne : La déesse, fille de Sin, se hâte vers la demeure des morts, afin de délivrer le Fils de la Vie, son jeune amant. Il lui faut franchir sept portes, à chacune d'elles un démon l'oblige à se dépouiller de sa tiare, puis de ses bijoux, puis de ses vêtements, et le dernier lui ôte l'ultime voile de pudeur qui couvre son corps. Alors Istar entre au pays immuable ; elle y reçoit les Eaux de la Vie, et délivre son jeune amant.

L'Étranger pose le problème du sacrifice : quiconque s'élève au-dessus des hommes a une mission et, comme

l'Étranger, doit renoncer à son propre bonheur pour mieux alléger le fardeau d'autrui. Ainsi, celui qu'on nomme l'« étranger » et qui est venu parmi les pêcheurs sur cette côte sauvage ; Vita lui a dit son amour et lui-même avoue à la jeune fille qu'il l'aime. Pour lui, elle abandonnerait bien aisément son fiancé, André, un douanier égoïste et fat. Mais dès qu'il a fait à Vita l'aveu de son trouble, l'étranger doit s'éloigner : « Adieu, Vita, Adieu... Moi je pars dès demain, car je t'aime d'amour... et tu le savais bien ! ». Une tempête s'élève ; une barque est en péril : l'étranger brave dans un frêle canot la mer déchaînée. Vita l'accompagne ; mais comme Fervaal, l'étranger a perdu, en prononçant les mots d'amour, la pureté qui faisait sa force. Le câble qu'il portait à la barque en détresse se rompt, et la tempête l'entraîne avec Vita, tandis qu'un pêcheur dit le *De Profundis*.

La Légende de Saint-Christophe est l'illustration musicale d'une page de Jacques de Voragine ; l'auteur s'est borné à développer la *Légende Dorée* en ajoutant quelques épisodes. Trois actes, de chacun trois scènes : c'est un vitrail, ou c'est un triptyque. Sur le premier volet, Christophe, qui se nomme alors Auferus, a fait vœu de servir le souverain le plus puissant du monde, et il sert, en effet, la Reine de Volupté. Mais elle est moins puissante que le Roi de l'Or, puisque celui-ci achète et la dame et son palais. Auferus, bientôt, voit ce Roi de l'Or trembler devant le Bouc. Et Auferus quitte le Roi de l'Or, comme il avait quitté la Reine de Volupté, pour servir Sathanaël, jusqu'au jour qu'ils entendent s'élever d'une église un chant très pur : *O Crux, ave, Spes unica...*, disent des voix lointaines, et aussitôt le Diable tremble. Alors, Auferus se met en quête de ce Jésus et de cette Croix, plus puissants que la Volupté, que l'Or et que le Diable lui-même.

Une page symphonique très ample, très belle, *La Queste de Dieu*, ouvre le deuxième volet : le Pape a dit à Auferus (qui prenait le Pontife pour le roi du Ciel) : « Lorsque les grands pins se fleuriront de roses blanches, Dieu se révélera à toi ». Et Auferus est parti, cherchant Dieu dans le monde. Un ermite lui a conseillé de rester près d'un torrent et de passer les voyageurs sur ses épaules. Or, une nuit, un enfant l'appelle. Il le porte et jamais plus lourd fardeau n'a pesé sur le dos du géant. Il s'étonne : « Tu as porté le monde et Celui qui a créé le monde. Je suis le Christ. Plante en terre ton bâton : demain tu le trouveras fleuri ». Auferus est désormais Christophe, celui qui a porté le Christ. Il part, et nous le voyons, sur le troisième volet, emprisonné pour sa foi. Il va subir le martyre. Pour le tenter, on a enfermé avec lui la Dame de Volupté ; en vain. Christophe la convertit. On le supplicie ; baptisée du sang du martyr, la Reine de Volupté proclame sa foi nouvelle et entraîne le peuple à abjurer les faux dieux...

Il ne serait pas impossible de tracer un parallèle entre l'évolution de Wagner, de *Tannhäuser* à *Parsifal*, et la route suivie par Vincent d'Indy, du *Chant de la Cloche* à *Saint-Christophe*. On constaterait que la courbe de Wagner est plus sinueuse. Mais chez l'un et chez l'autre, l'évolution aboutit à un épanouissement : tout en devenant plus nettement personnelles, les œuvres se font plus largement humaines.

Le Chant de la Cloche et *Fervaal* sont visiblement influencés par Wagner — non seulement le livret, écrit par Vincent d'Indy lui-même, comme Wagner composait les siens, non seulement la symbolique des drames est wagnérienne, mais la musique est développée à la manière de *Tristan* et du *Ring* : thèmes conducteurs et mélodie continue sont systématiquement employés. Avec *L'Étranger*, Vincent d'Indy se libère de cette

tyrannie. Wagnérien il restera, si c'est être wagnérien que de profiter, comme presque tous les contemporains, des enrichissements et des libéralités héritées de Wagner. Pourtant si, au début de sa carrière, Vincent d'Indy paraît un disciple du maître saxon, il reste plus encore un disciple de Franck. Et sa musique, même alors, est avant tout de lui-même : « Quoi qu'on en ait dit, écrivait Debussy auquel on ne saurait reprocher d'être partial envers l'auteur de *L'Étranger*, jamais l'influence de Wagner ne fut réellement profonde chez d'Indy : l'héroïque cabotinisme de l'un ne put s'allier à la probité artistique de l'autre. Si *Fervaal* est encore soumis à la tradition wagnérienne, il s'en défend par sa conscience, par son dédain de l'hystérie grandiloquente qui surmène les héros wagnériens ». Otez de ce jugement l'excessive sévérité envers Wagner (il n'est personne de plus terrible que les anciens fidèles devenus incroyants) — reste une très juste appréciation de ce que Vincent d'Indy doit à Wagner : une armature, un procédé — rien de plus. Cette armature supporte une construction personnelle, toujours nette, parfois même anguleuse, mais d'une belle ordonnance, d'une rare noblesse et d'une élévation hardie. Les proportions en sont élégantes et majestueuses. On n'y sacrifie point la solidité pour un effet qui se démodera d'ailleurs peut-être demain...

Fervaal a été chanté devant une société choisie, en 1924, chez de fervents amis de la musique. Mme Jeanne Raunay, qui créa le rôle de Guilhen, avait Franz pour partenaire. L'œuvre a paru sans rides. A mieux connaître Wagner, nous apercevons mieux aujourd'hui l'erreur de ceux qui reprochaient à Vincent d'Indy d'avoir « fait du Wagner » en écrivant *Fervaal* ; ils n'avaient certes pas pénétré l'œuvre wagnérienne plus loin que les apparences formelles. Il y a dans l'écriture

de d'Indy quelque chose qui vient de Rameau, qui est essentiellement français et qui, si l'on peut dire, éclaire son encre, même dans les pages les plus chargées de symboles. Et cela, on serait bien en peine d'en trouver l'équivalent dans Wagner. On est bien libre, après cela, de comparer au deuxième acte de *Tristan* le duo de Fervazl et de Guilhen...

Cet amour de la clarté illumine *Istar*. Ici l'auteur procède du composé vers le simple. Le thème de la fille de Sin est d'abord enveloppé des voiles harmoniques les plus somptueux, paré des bijoux les plus brillants que peut fournir l'orchestre. Il se révèle, à la fin, pur et nu, comme l'héroïne.

Un mot s'impose pour parler de *Saint Christophe* : le style. Tout se tient dans cette œuvre magnifique et d'une surprenante unité. Elle est pourtant variée très délicatement et d'une finesse de coloris qui rappelle les belles enluminures des manuscrits. On a fait à Vincent d'Indy, à ce propos, grief de son archaïsme « palestrinien », comme tout à l'heure on lui avait fait grief de son « wagnérisme ». Vaine querelle, et que M. Pierre Lalo me semble avoir fort justement jugée en écrivant : « La vérité est que M. d'Indy se sert de toutes les ressources de la tradition, fondues ensemble, ramenées à l'unité, et renouvelées par une originalité profondément audacieuse. Sous la forme de la *Légende* vous reconnaîtrez, non pas la méthode wagnérienne, mais les lois éternelles, les lois classiques, qui sont et resteront aussi nécessaires à l'art musical que les lois de la pesanteur, de l'équilibre et de la proportion le sont à l'architecture : vous reconnaîtrez que tout dans cette musique rend un son français. Elle est de chez nous par sa lucidité, sa précision, la franchise et la modération de son langage ; par son génie si juste, si naturel et si sobre, si l'on ose ainsi parler, par sa concision même et sa simplicité,

par son ordre clair, ferme et léger : par les qualités de sa pensée et celles de sa sensibilité... ».

Je ne trouverais point de meilleure conclusion à ces pages sur Vincent d'Indy, car je ne trouverais pas de mots qui expriment plus exactement ma propre pensée.

Sylvio Lazzari. — On a fait pareillement à Sylvio Lazzari grief de son « wagnérisme ». Évidemment lui aussi a mis à profit les enseignements du maître de Bayreuth et s'est convaincu de l'avantage que le leitmotiv offre au compositeur dramatique. S'ensuit-il qu'il soit, pour cela, comme certains l'ont trop dit, un simple épigone de Wagner ? *La Lépreuse*, en tous cas, reste une œuvre singulièrement forte. La première en fut donnée le 7 février 1912, mais la partition, composée depuis longtemps, reçue même à l'Opéra-Comique, ne parvenait pas, malgré ses mérites, à triompher des résistances que rencontrait le poème d'Henry Bataille : Ervoanik aime Aliette, celle-ci sait qu'elle est rongée par le terrible mal et qu'un jour, prochain sans doute, elle ne pourra plus cacher qu'elle est lépreuse. Les parents d'Ervoanik, devinant la vérité, s'opposent au mariage. Aliette et Ervoanik accomplissent un pèlerinage à Folgoët : Dieu permettra peut-être qu'ils puissent s'épouser. Mais la vieille Tili, mère d'Aliette, pousse diaboliquement sa fille à transmettre à son amoureux le mal maudit. Ainsi Ervoanik, lépreux avéré au retour du pèlerinage, devra-t-il aller vivre dans une maison isolée, près d'une fontaine, sans contact avec les hommes... Aliette, repentante, l'y rejoindra. Donnée farouche et terrible, qui a permis à Sylvio Lazzari d'édifier une des œuvres dramatiques les plus remarquables de la musique contemporaine. L'atmosphère, d'abord, est celle qui convient à cette sombre aventure. Elle est bien celle de la Bretagne, des calvaires et des pardons, mais le folklore n'y

tient guère de place : ici, tout vient du musicien lui-même. Il ne doit à personne les couleurs de sa palette, et il les manie en artiste accompli. Il est comme imprégné du pays d'Armor (n'est-ce point le titre d'un drame lyrique qu'il écrivit, et dont le prélude est quasi classique ?). Il y a, entre autres pages très belles de *La Lépreuse*, une mise en scène du troisième acte qui est d'une émotion extrême : c'est l'affreux déchirement de Maria, la mère d'Ervoanik, au moment où son fils doit se séparer du reste des hommes, et où on lui impose la cagoule pour le conduire à la triste « maison blanche »...

Le Sauteriot fut donné à l'Opéra-Comique en 1920. On y trouva les mêmes qualités de construction et d'expression, la même force que dans *La Lépreuse*. On y releva plus encore les traces de l'influence wagnérienne, mais moins, cependant, que dans *La Tour de Feu*, que représenta l'Opéra en 1927. Le sujet même évoquait *Tristan* — ou du moins l'action du drame et le cadre où il évolue. Nous sommes en Cornouailles, chez un gardien de phare dont la jeune épouse va s'enfuir, enlevée par un beau seigneur. La mer, ici, n'est pas seulement l'immense et sauvage décor du drame : elle en est le personnage central, et si bien qu'au début du troisième acte, alors que les flots en fureur battent, assaillent et par instants submergent la tour du feu, le metteur en scène a fait appel au cinéma pour projeter sur un fond de rochers peints les vues animées prises en Bretagne pendant une bourrasque. Car l'action a beau s'écouler au XVII^e siècle, la colère de l'océan est immuable et il n'y a point d'anachronisme dans l'alliance du théâtre et de « l'art muet » à l'occasion de ce drame. Quant à la musique, elle aussi traduit à cet instant avec une vigueur acharnée le déchaînement de la tempête et les hurlements du vent. C'est alors que le gardien du feu, Yves, surprend les préparatifs de départ de sa femme,

Naïc. Ivre de fureur, il éteint la flamme, puis, sûr ainsi que le navire attendu par Naïc s'est déjà brisé sur l'écueil, il ranime le feu, le pousse, l'active jusqu'à ce que la tour elle-même s'embrase. Les flammes dévorent le malheureux fou, tandis que Naïc se jette dans les flots. L'orchestre traduit cette situation d'une violence extrême par un déchaînement harmonique et rythmique où l'on reconnaît quelques allusions fort claires à des thèmes wagnériens : « Loge », par exemple, s'impose avec la netteté d'une citation. Ce dernier acte de la *Tour de Feu* est d'une étonnante puissance. Mais il faut citer au premier acte un chœur populaire et des danses d'un tour charmant, au deuxième acte un chœur de pêcheurs (qui n'est pas sans parenté avec le chœur des matelots de *Tristan*), un beau duo de Naïc et du séducteur don Jacintho. Tout cela est âpre, sincère, plein de vie et de mouvement, et vient d'un tempérament dramatique des plus vigoureux, d'un musicien dont l'art, au surplus, mérite le respect.

Chausson aussi est influencé par Wagner, mais par César Franck plus encore, et c'est le maître wallon que Debussy retrouve surtout chez l'auteur du *Roi Arthur* : « A ses dons naturels d'élégance et de clarté, cette influence opposait, écrit-il, cette rigueur sentimentale qui est la base de l'esthétique franckiste ». Mais ce n'est point seulement parce que le sujet — comme ceux de *Tristan* et de *Parsifal* — en est tiré du cycle breton par le musicien lui-même que *Le Roi Arthur* fait songer à Wagner, c'est encore parce que la langue musicale de Chausson est toute voisine de celle que parlent les héros wagnériens. Mais pourtant la pensée qui anime ses œuvres dramatiques est bien personnelle : elle séduit par sa sincérité, par sa mélancolie. Elle est toujours délicate et noble, ne s'abaisse jamais à

la vulgarité. Et tout comme son œuvre mélodique et symphonique, le théâtre de ce musicien raffiné, disparu trop vite, reste digne d'une entière admiration. *Le Roi Arthur* fut créé à Bruxelles en 1903. On en a, depuis, donné des fragments à la Schola.

A. Coquard. — C'est à Angers, en 1884, qu'Arthur Coquard débuta au théâtre avec une comédie musicale *L'Épée du Roi*, sur un poème d'Armand Sylvestre. Deux ans plus tard, l'Opéra-Comique représentait *Le Mari d'un jour*. En 1895, le même théâtre donna *La Jacquerie*, dont Lalo avait achevé le premier acte quand la mort le prit, et que Coquard termina. *Jahel* est donnée à Lyon en 1900 ; en 1902, l'Opéra-Comique représentait *La Troupe Jolicœur*, trois actes d'un réalisme qui fait songer à *Louise* (*La Troupe Jolicœur*, bien que représentée après le drame lyrique de G. Charpentier, a été écrite un peu avant ; mais ces analogies ne prouvent qu'une chose, et c'est que certaines idées, à de certains moments, sont « dans l'air », comme on dit, et que leurs diverses expressions traduisent vraiment le caractère d'une époque). Arthur Coquard n'eut pas de chance : sa pièce valait mieux que *Paillasse* ; le public préféra pourtant l'opéra vériste si grandiloquent et si vide. La musique de Coquard ne l'est point : elle est de tour wagnérien, elle est généreuse, parfois brutale, mais l'émotion en est toujours sincère et ne doit rien aux moyens extérieurs : ainsi le 14 juillet, au premier acte de *La Troupe Jolicœur*, est à mettre en parallèle avec la fête à Montmartre de *Julien*. Et J. Combarieu remarque qu'il y a dans *Oméa*, dont on entendit des fragments aux Concerts Colonne en 1908, « quelque chose de grandiose, de puissant et de lyrique ». Tout Coquard est ainsi.

Paul Dukas. — On a dit déjà, à propos de sa musique

symphonique, quelles éminentes qualités ont mis Paul Dukas au premier rang des musiciens contemporains. Au théâtre il n'occupe pas une moindre place, non par la quantité des œuvres qu'il y a données, mais parce qu'*Ariane et Barbe-Bleue* et *La Péri* sont parmi les quelques chefs-d'œuvre de la musique française contemporaine.

Comme *Pelléas*, *Ariane et Barbe-Bleue* est un drame symbolique de Maurice Maeterlinck, et comme pour *Pelléas*, la musique en a été longuement mûrie. Paul Dukas a mis une dizaine d'années à la composer : il a réussi à faire de cette partition une merveille d'équilibre et un chef-d'œuvre d'instrumentation. Tout y est ordonné avec un art infini — et cette science n'est pas froide, elle ne ralentit nullement l'inspiration, mais au contraire elle accentue sans la déformer l'expression des sentiments et des passions. On songe à Debussy — on ne l'a que trop dit — devant cette pièce, mais c'est parce qu'elle se classe par sa valeur auprès de *Pelléas et Mélisande*, et parce que, cinq ans après que Debussy avait renouvelé le drame lyrique et enrichi la musique, Paul Dukas a confirmé et élargi ces conquêtes. Il l'a fait selon sa propre personnalité et non comme un imitateur, pas même un disciple. Entre Debussy et Paul Dukas, s'il existe bien des affinités, on remarque plus d'une différence essentielle. Ne serait-ce que la désaffection de Debussy pour Wagner, son peu de sympathie pour Franck, cela suffirait à montrer l'opposition de leurs deux natures. En fait, si l'on retrouve chez Paul Dukas certains procédés d'écriture employés par Debussy, c'est que l'un et l'autre sont bien de leur temps et se servent de la même langue, comme il est naturel à des contemporains.

Maeterlinck imagine que Barbe-Bleue, au lieu de tuer ses épouses comme le dit la légende, les enferme dans un

souterrain. Ariane, qu'il vient d'épouser, veut délivrer les captives. Mais, comme les paysans se sont révoltés contre Barbe-Bleue, elle le défend. Cependant les captives refusent la liberté : elles craignent leur libératrice, et quand Ariane leur indique qu'elles peuvent, en ouvrant une porte, trouver la lumière, elles craignent cette clarté comme elles redoutaient tout à l'heure la libératrice. Elles sont faites pour la servitude. Ariane brise la porte : elles ne savent où aller et Barbe-Bleue a vite fait de les reprendre. Ariane s'en ira seule, après avoir pansé les blessures que les paysans révoltés ont faites à Barbe-Bleue, et après avoir encore une fois essayé de libérer ses sœurs qui, obstinément, refusent la liberté et redoutent la lumière...

Tout est symbole dans ce drame. Ici la musique intervient — comme dans *Pelléas* — pour commenter, éclairer, développer les sentiments exprimés par les personnages. Elle est d'une richesse incomparable et rend à merveille l'angoisse qui pèse sur ces tristes captives, l'ardeur chaleureuse et passionnée d'Ariane. Elle oppose avec une vigueur étonnante la lumière et les ténèbres. Elle est, d'un bout à l'autre, une grande symphonie dont les richesses splendides semblent autant faites pour le concert que pour le théâtre — et pourtant elle est essentiellement dramatique et, malgré sa puissance, elle n'impose point de fatigue. Si vaste qu'elle soit, elle semble avoir été conçue d'un seul coup, exécutée d'un seul jet. Il n'y a rien de trop, et il n'y a rien qui ne soit merveilleusement à sa place : c'est l'œuvre d'un maître.

La Péri est tout aussi connue et pareillement digne d'admiration. Dansé par Mlle N. Trouhanowa au Châtelet en avril 1912 (aux représentations organisées par M. J. Rouché), ce poème chorégraphique a été repris à l'Opéra en juin 1921. De nombreuses auditions en sont données chaque saison au concert sans en épuiser

le succès — comparable à celui de *L'Apprenti Sorcier*.

Après un prélude mystérieux, nous suivons Iskender dans sa course jusqu'à l'extrémité de la terre. Il aperçoit la Péri endormie, une fleur brille en sa main. Cette fleur est un lotus, mais pareil à l'émeraude. Iskender sans bruit la lui ravit. Rouvrant les yeux, la Péri s'aperçoit du larcin : sans la Fleur d'Immortalité, elle ne peut remonter vers la lumière d'Ormuzd. Elle danse pour séduire le ravisseur, et Iskender la convoite : en sa main, la fleur s'empourpre et devient comme la face du désir. Et, sans regret, il rend à la Péri la Fleur d'Immortalité. Alors la forme de la Péri semble se fondre dans la lumière émanée du calice. Elle disparaît et Iskender comprend que sa fin est prochaine.

Il y a dans cette œuvre une splendeur orchestrale qui éblouit. Dès le début, une fanfare, suivant le préambule, expose la recherche d'Iskender. Elle revient accompagnant ensuite le motif principal en 6/8, qui s'élargit dans un tutti magnifique à 4/4 lorsqu'Iskender ravit la Fleur d'Immortalité à la Péri. La danse de la Péri est accompagnée par les altos, les flûtes et les cors, mais le rythme se précipite en même temps que l'instrumentation s'enrichit. Enfin, dans le finale, les cuivres funèbres, alternant avec les rappels des premiers thèmes, concluent l'œuvre par une péroraison grandiose.

Mais en dépit de cette richesse, *La Péri* n'est pas un poème descriptif, et M. G. Samazeuilh l'a justement fait remarquer : « Au lieu de l'influence tout extérieure et superficielle des brillants poèmes symphoniques de Balakirew ou de Rimsky-Korsakow, qu'on voulut y relever, c'est bien plutôt l'assimilation intelligente de la conception si nouvelle des rapports de la musique et de la danse dans la deuxième version du *Venusberg* qui caractérise ce divertissement supérieur où se complot la fantaisie d'un grand musicien ! ».

Albéric Magnard, a dit Adolphe Boschot, est une sorte de Flaubert musical. Comme Flaubert, il fut en effet « passionné de sincérité », indifférent à tout ce qui n'était point généreux et noble. Et comme on retrouve en Flaubert l'envolée et le lyrisme de Chateaubriand, on retrouve en Magnard les influences de ses maîtres : Wagner, Franck, Vincent d'Indy. Il y a en lui du romantisme — entendez le mot au meilleur sens, en songeant à Beethoven et à Schumann, et ne croyez point qu'il soit excessif de rapprocher le nom de Magnard de ces grands noms. Si les Allemands ne l'avaient fusillé, il est bien probable que la musique française se fût enrichie de quelques chefs-d'œuvre incontestables. Magnard, mort trop jeune, a laissé les admirables *Poèmes* et les charmantes *Promenades*, déjà signalés, et il a laissé *Guerceœur* et *Bérénice*, dont aucun musicien ne discute la très grande valeur.

Guerceœur est une « tragédie musicale en 3 actes », que le Concert Colonne joua par fragments en 1910. Le sujet en est austère et d'un pessimisme altier : Guerceœur, qui a sauvé sa patrie, obtient, après sa mort, de revenir sur la terre. Il y trouve son épouse, qui l'aimait naguère, déjà remariée, et son pays retombé dans la servitude. Rien de ce qu'il a fait, rien de ce qu'il a aimé ne subsiste, et il meurt une seconde fois, pour ne plus revivre jamais. Il y a dans la musique de *Guerceœur* de belles et grandes pages d'une inspiration très noble. Les voix (les chœurs du premier acte, la prophétie de la Vérité) sont admirablement traitées et l'orchestre est non moins éloquent. Mais le sujet de *Bérénice* a vraiment fourni au musicien l'occasion d'écrire un indiscutable chef-d'œuvre, une « partition de musique de chambre », a dit très justement Adolphe Boschot. Et c'est cela, en effet, car c'est une œuvre de parfait équilibre, d'harmonieuse et juste mesure, et qui est à la

musique ce que la pièce de Racine est à la tragédie. Adolphe Boschot cite à ce propos le mot de Nietzsche sur notre XVII^e siècle : « En France il y eut un public pour la *musique de chambre* de la littérature : d'où la tragédie du XVII^e siècle ». La *Bérénice* de Magnard est ainsi ; elle est exempte d'emphase et de déclamation grandiloquente. Elle est tout en nuances, mais sans subtilité excessive, sans préciosité. Elle est simple, naturelle, d'un tour aisé. Chaque phrase, chaque accent est si bien en place qu'il semble impossible de rien changer à cette expression si juste des passions et des sentiments. Ici, sans aucun excès, sans aucun « effet » extérieur, on éprouve « cette tristesse majestueuse » qui, selon Racine dans la préface même de *Bérénice*, « fait tout le plaisir de la tragédie ». Ce n'est pas un mince éloge que de pouvoir aussi complètement associer à Racine le musicien qui sut, sans l'altérer, faire passer dans sa partition la mélancolie du chef-d'œuvre racinien, long et pourtant si varié développement du mot de Suétone : *Invitus invitam...* malgré lui, malgré elle...

Mais la *Bérénice* de Magnard n'eut pourtant aucun succès près du public : elle ne fut jouée que huit fois pendant la saison 1911-1912, et disparut de l'affiche. Il y a bien de l'amertume dans les échecs d'œuvres comme celle-ci, et l'on se demande comment il se peut que les théâtres s'emplissent lorsqu'ils jouent des *Tosca*, des *Vie de Bohême*, des pièces médiocres ou pires. On serait tenté de croire que, d'instinct, le peuple recherche la mauvaise musique si l'on ne voyait pourtant que de vrais chefs-d'œuvre comme *Tristan*, comme *Carmen*, comme *Le Roi d'Ys*, comme *Pelléas*, font salle comble. Pourquoi donc cette injustice envers Magnard ? C'est peut-être parce que la direction du théâtre ne voulut pas ou ne put pas (faute de patience ou d'argent) maintenir la pièce jusqu'à ce que le succès vînt,

Gailhard, qui pourtant n'était pas un prodigue, réussit par son obstination à imposer (le mot est exact) *Sigurd* qui ne lui donna, pendant les dix premières, que de très maigres recettes. Conscient de ce que valait la partition de Reyer, il la maintint, et y trouva sa récompense. La critique est unanime à reconnaître la haute valeur de *Bérénice* : « Aucune œuvre, dit Henry Malherbe, ne porte plus que *Bérénice* l'empreinte expressive d'une grande âme. On constate avec tristesse que cette partition si forte, si harmonieuse, si virilement pathétique et si ample a disparu de la scène de l'Opéra-Comique. Que faut-il donc pour que l'on rende enfin justice à Albéric Magnard ? ».

D. de Séverac. — Comme on souhaiterait que l'Opéra-Comique conservât *Bérénice*, on voudrait aussi qu'il gardât au répertoire le délicat chef-d'œuvre de Déodat de Séverac : *Le Cœur du Moulin*. Sur le poétique livret de Maurice Magre, Séverac a écrit deux actes de musique limpide et d'une couleur très pure, qui est aussi près de la nature que *Le Chant de la Terre*. Ce n'est pas seulement le cœur du moulin qui anime cette œuvre, c'est l'âme même de la campagne, et singulièrement du Lauraguais. Aucune musique n'est plus directement sortie du terroir : elle en a le parfum. Et pourtant, si elle semble en cela « régionaliste » au premier chef, elle n'est aucunement particulariste. Son Languedoc, Séverac le chante certes, mais d'une manière assez large pour que son chant soit compris et aimé partout et de tous.

Héliogabale fut joué aux arènes de Béziers un an après (1910). Le livret de Jean Lorrain est habile et le succès de l'œuvre fut tel que l'on put espérer l'entendre à Paris. Mais la guerre vint, puis Déodat de Séverac mourut... Ses deux œuvres scéniques méritent d'être retenues :

elles sont sincères et attestent une forte personnalité de musicien-né, en dépit des influences wagnériennes et debussystes qu'on y relève.

Guy Ropartz. — Franckiste et, de la même manière aussi, wagnérien, est l'auteur du *Pays*, qui fut joué en 1913 à l'Opéra-Comique et qui n'eut pas un destin meilleur que *Bérénice*. On peut répéter à ce propos ce qu'on vient de dire pour Magnard : pourquoi des œuvres puissantes et originales comme celles-là ne restent-elles pas au répertoire ? Pourquoi ne sont-elles pas mieux comprises et ne suffit-il pas d'avoir du talent, beaucoup de talent, de la sincérité, toutes les qualités de l'esprit et du cœur propres à rendre vivante une composition musicale, jointes à la connaissance approfondie du métier, pour imposer un drame lyrique comme *Le Pays* ? Le livret est tiré de *L'Islandaise* de Ch. Le Goffic (dans *Passions Céltes*). Il est substantiel et concis, bien fait pour servir d'armature à la musique sans que l'intérêt se disperse sur des accessoires : Tual, pêcheur breton, est rejeté par la tempête sur la côte d'Islande. Un chasseur le recueille, l'emmène, et la fille de cet homme charitable, Kaethe, soigne le blessé et s'éprend de lui. Tual répond à l'amour de la jeune fille et croit pouvoir demeurer avec elle. Pourtant, l'amour du pays est plus fort, et, malgré l'enfant qui doit naître, un soir, Tual prend un cheval et se sauve. Hélas, il s'enlise dans les sables mouvants. Sur cette donnée sombre, mais aux contours si nets, Guy Ropartz a écrit une musique pareillement sobre et solide, plutôt classique que marquée du goût moderne pour la nouveauté. Cet art dépouillé et pourtant délicat convient au robuste tempérament celtique de l'auteur. Sa partition traduit admirablement l'âme bretonne ardente et mystique. Ses personnages sont des symboles sans être de sèches abstractions : la musique leur donne

une vie et l'orchestre prolonge en nous la résonance de leurs pensées et de leurs douleurs. Et cela est d'un équilibre, d'une santé et d'un style qui le classent parmi les plus belles œuvres du théâtre lyrique contemporain.

Antoine Mariotte, qui fut officier de marine avant d'être l'élève de la *Schola*, est doué d'un tempérament essentiellement dramatique. *Le Vieux Roi* fut joué à Lyon, et l'on sait les retentissants démêlés d'Antoine Mariotte avec Richard Strauss : Fürstner, l'éditeur berlinois, prétendit, en 1909, interdire la représentation d'une *Salomé* que le compositeur français avait écrite sans songer que Strauss s'était annexé la fille d'Hérodiade, le poème de Wilde, la nouvelle de Flaubert et, sans doute, le Nouveau Testament. Montée à la Gaîté, l'œuvre se défendit par ses mérites : on la joua précisément tandis que l'Opéra donnait la *Salomé* de Strauss. De l'une à l'autre toute comparaison serait vaine : il y a cent façons, toutes légitimes, de concevoir une œuvre d'art et chaque artiste met dans ce qu'il crée une part de lui-même, son tempérament. Entre le tempérament de Richard Strauss et celui d'Antoine Mariotte, il y a bien des différences, et les deux *Salomé* ont chacune ses mérites. J'ai dit ailleurs ceux que je trouvais à l'œuvre puissante de Strauss ; l'œuvre d'Antoine Mariotte est moins massive, moins développée orchestralement. Mais elle témoigne d'une science très solide de l'instrumentation ; l'invention mélodique, cependant abondante, a maintenu l'auteur dans une ligne un peu monotone et, sauf à la fin, après la décollation, quand Salomé caresse la tête de sa victime, on ne voit pas les jets de lumière que l'on attendait dans ce drame. Mais rien que pour ce finale, pour la prière des Nazaréens, la *Salomé* de Mariotte mérite une place de choix dans la musique dramatique contemporaine, et il est surprenant qu'un pareil ouvrage,

et aussi achevé, ait pu être menacé d'anéantissement.

En 1925, l'Opéra (qui, en 1919, avait monté *Salomé*) donnait la première d'*Esther, Princesse d'Israël*. Le livret, tiré du drame d'André Dumas et Sébastien-Charles Leconte, nous montre une Esther farouche et une cour d'Assuérus barbare qui n'ont pas grand'chose de commun avec la peinture que Racine en fit pour les demoiselles de Saint-Cyr. Que cette interprétation de l'Écriture soit plus près de la réalité, peu importe, et c'est à la musique que nous demandons de nous donner une exacte vision de cet Orient biblique. Malheureusement, il n'y a que peu d'Orient dans cette longue partition, l'orchestre est plus touffu que dans *Salomé* et l'instrumentation est plutôt trop riche, de telle sorte que le luxe des détails semble surabondant, travaillé avec un soin et une minutie un peu visibles. L'ouverture est une pièce symphonique puissante. Avec la scène du massacre, elle est toute désignée pour le concert où ces belles pages se développeront à l'aise.

Gargantua (dont plusieurs importants morceaux ont été joués aux Concerts Pasdeloup en 1927) montre l'aptitude d'Antoine Mariotte, compositeur sérieux (il est l'avisé Directeur du Conservatoire d'Orléans), à la farce truculente. Ce *Gargantua* n'est pas une froide évocation musicale des héros de Rabelais : il est plein de vie — et de vigueur. Et c'est par le seul pouvoir d'une musique irrésistible qu'il provoque notre rire. La scène de la mort de Gargamelle eût obtenu les suffrages de Rabelais, et ailleurs, certaine combinaison inattendue de l'*Adeste fideles* et de la *Marseillaise* est d'une franche bouffonnerie. L'orchestration en est tout aussi savante, mais plus légère, moins tendue que celle d'*Esther*. Elle est faite de main d'ouvrier.

Jean Cras. — Le *Polyphème* de Jean Cras fut créé à

l'Opéra-Comique en 1922. J'ai dit déjà toute la noblesse et la beauté de la musique écrite par ce marin. Elle est sincère et dédaigne les petits moyens, les petites habiletés dont tant de compositeurs attendent de grands effets. Le drame d'Albert Samain séduisit Jean Cras : il y trouva la mer, qui sert de décor à une idylle tragique ; il y aperçut comme une résonance de ses propres aspirations à un art finement coloré comme la lumière méditerranéenne et il y entendit l'écho du chant des sirènes. Mais peut-être son enthousiasme l'empêcha-t-il d'apercevoir le grand défaut de ce poème, dépourvu d'action dramatique et trop monotone. C'est le grand reproche qu'on puisse faire à ce *Polyphème* et encore ne s'adresse-t-il pas absolument au musicien. Celui-ci, au contraire, par le charme de son instrumentation et l'harmonieux développement de ses idées mélodiques, a plutôt masqué ce manque d'intérêt scénique. Sa musique est d'une rare distinction et fait souhaiter qu'il écrive encore pour la scène : les chœurs appelant les Nymphes des eaux et des bois, le rôle de Lycas, sont d'une pureté et d'une fraîcheur cristallines. La scène finale où Polyphème exhale sa douleur devant Galatée endormie et se fait conduire vers la mer est pleine d'émotion simple et grande. Vanni Marcoux a trouvé dans Polyphème un rôle à la mesure de son talent et en a fait une inoubliable création.

CHAPITRE XIII

LES COURANTS ET LES IDÉES

III

DE BERTHE, « LA FILLE DE ROLAND »
A « PÉNÉLOPE », LA REINE D'ITHAQUE

H. Rabaud. — Les brillantes qualités de M. Henri Rabaud, déjà signalées à propos de *La Procession Nocturne* et de *Job*, lui ont permis de tenir une gageure étonnante : du drame médiocre d'Henri de Bornier, *La Fille de Roland*, il a réussi à faire une tragédie lyrique d'un intérêt certain ; il a su en cacher les faiblesses sous l'habileté de sa partition et sous les trouvailles ingénieuses dont il enrichit la donnée que lui fournissaient ses librettistes. On s'est parfois montré surpris de ce choix ; il est pourtant explicable : le cadre, l'époque, les caractères prêtaient au musicien matière à décrire, à commenter, à évoquer. La charpente dramatique était de nature à supporter les développements qu'il lui plairait de construire, et puis il y avait, non pas, comme disait Sarcey, la scène à faire, mais la pièce tout entière à refaire, en laissant à la musique le soin de rehausser ce que le dramaturge avait rapetissé.

La Fille de Roland fut créée à l'Opéra-Comique en mars 1904, puis reprise à l'Opéra en 1925. On y trouve

l'expression d'un tempérament dramatique remarquable et qui légitime l'entreprise, puisqu'il élargit le sujet et lui rend son caractère d'épopée. Dès le prélude, le compositeur affirme sa maîtrise par une fugue traitée avec une impeccable sûreté. En même temps, la couleur est indiquée par des thèmes d'un archaïsme savoureux. Mais, pas plus que le folklore dans *Mârrouf* et dans *L'Appel de la Mer*, l'archaïsme n'est ici un pastiche adroit ; il n'empêche nullement d'ailleurs le compositeur d'user d'une langue harmonique très moderne et de manier l'orchestre comme on le pouvait attendre du musicien qui écrivit *La Procession Nocturne*. Le finale du premier acte est à ce point de vue très caractéristique, qui exprime les tourments de Ganelon, et la « chanson des épées » justement célèbre, sonne comme une cantilène grégorienne qui chanterait la gloire des armes et la religion de l'honneur.

Mârrouf, Savetier du Caire, joué d'abord à l'Opéra-Comique en 1914, est représenté depuis 1928 à l'Opéra. Sur l'une et l'autre scène, cette pièce connut un succès éclatant et du meilleur aloi. Le livret, tiré par Lucien Népoty de la traduction des *Mille et une Nuits* de J.-C. Mardrus, est charmant, plein de verve et de fantaisie. Le compositeur y ajouta l'éclat d'une musique exactement évocatrice de cet Orient délicieux où nous emporte l'imagination du conteur. Ici l'orientaliste, tout savant qu'il est, reste un musicien dépourvu de pédanterie. Sa partition très développée est d'un bout à l'autre d'une clarté et d'une fraîcheur qui enchantent l'auditeur. De piquantes harmonies, des trouvailles imprévues colorent d'un éclat vif les mélodies d'un tour oriental si naturel que rien n'y rappelle le carnet de notes du voyageur à la poursuite du document pittoresque et du morceau de folklore. Tout a été mis en place par un artiste dont l'imagination sait donner un tour per-

sonnel à tous les matériaux qu'il utilise. Le premier acte, le ballet, le finale avec l'arrivée de la caravane sont de vraies pages d'anthologie — mais que l'on aurait scrupule à détacher d'une œuvre où tout est de qualité.

De la même plume qui écrivit cette aimable turquerie, Henri Rabaud a composé *L'Appel de la Mer*. En dépit des apparences, il y a plus d'un rapport entre la fantaisie légère de *Mârrouf* et l'âpre et terrifiant drame en un acte, d'après les *Riders to the Sea* de J.-M. Synge, que représenta l'Opéra-Comique en 1924 : il y a d'abord la même science, la même habileté à manier la matière sonore, à ordonner les éléments du drame lyrique. On y remarque même maîtrise dans l'emploi de la fugue, dans l'agencement des thèmes et leur développement. Mais l'habileté n'est rien qu'un moyen, et qui ne peut suffire. Chez Henri Rabaud elle est au service d'une sensibilité et d'une imagination également fortes. Sa personnalité s'affirme dans cette œuvre avec une franchise admirable, et d'autant plus qu'il a lui-même écrit son livret. Avec J.-M. Synge, il nous transporte en Irlande, dans l'île d'Aran, qui est un peu l'Ouessant de cette terre gaélique. Maurya, veuve et vieille, a déjà vu la mer lui prendre cinq de ses six fils. Elle sait que Bartley, le dernier qui lui reste, sera victime à son tour de l'Océan. Il doit embarquer une jument et son poulain, et malgré le vent d'ouest, malgré les supplications de sa mère, il part. On ramène son corps, enseveli dans une toile à voile : le poulain, d'une ruade, l'a fait tomber dans la mer, et la triste Maurya demeure seule, vivante et déjà morte dans sa douleur. Il y a dans cette partition une poésie intense, tout intérieure, et qui naît des moyens les plus simples. On rapporte à Maurya des lambeaux de vêtements, trouvés sur le corps de son fils Michel — le cinquième, celui que la mer vient de prendre quand s'ouvre le drame. Et la pauvre femme

reconnaît ce morceau de chemise et cette chaussette de laine. Rien de plus prosaïque en apparence que ces détails. Pourtant l'art du musicien fait de la grandeur avec cette simplicité. Rien n'est inutile, aucune grandiloquence, mais une justesse de ton qui ne se dément point. Les hardiesses d'une écriture très moderne sont aussi parfaitement appropriées aux situations dramatiques.

Le Miracle des Loups marque une date dans l'histoire de la musique : il fut le premier « drame filmé » projeté à l'Opéra. L'honneur était mérité d'ailleurs, puisque la bande était accompagnée d'une importante partition spécialement écrite par Henri Rabaud. Nous aurons à revenir sur la question des rapports de la musique et du film. Mais l'expérience que venait de réussir l'auteur du *Miracle des Loups* prouva que le cinéma pouvait donner aux musiciens de bons scénarios. Il leur impose évidemment un découpage, une fragmentation extrêmes, mais si grande que soit la difficulté, elle n'est point insoluble. Dans *Le Joueur d'échecs* qu'il donna deux ans plus tard, Henri Rabaud réussit d'une manière encore plus parfaite à composer une partition faisant vraiment corps avec l'action dramatique et n'étant point une simple « musique d'ameublement ». Des pages comme la représentation du mystère, la scène du miracle, la bataille, dans *Le Miracle des Loups*, le chant de l'hymne à la liberté, la progression des automates de Klempfen sabrant le traître, dans *Le Joueur d'Échecs* — page hallucinante comme un conte de Poe — ne paraissent pas avoir souffert des barrières dressées devant l'inspiration du compositeur et sont tout à fait dignes de l'auteur de *Mârrouf* et de *L'Appel de la Mer*.

G. Pierné. — Avant d'être jouée à l'Opéra-Comique en 1905, *La Coupe Enchantée*, de Gabriel Pierné, avait été créée à Royan en 1895. Pour la reprise, la version primi-

tive en deux actes fut resserrée en un seul. Mais la musique conservait le tour alerte et la fraîche couleur dont le compositeur para le livret tiré de La Fontaine.

C'est à Lyon, en 1897, que fut donné un opéra de forme classique, *Vendée*, où l'on vit que Gabriel Pierné savait aussi bien exprimer les sentiments dramatiques que les galantes et tendres passions. Dans *La Fille de Tabarin*, ces qualités apparurent plus nettement encore. On connaît le sujet du livret : Tabarin s'est anobli ; il a une fille qui ignore, comme tout le monde autour d'elle, l'origine de son père. Un jeune gentilhomme qu'elle aime et qui l'aime va l'épouser. Mais une troupe d'histriens passe ; Tabarin reconnu, le mariage va devenir impossible. Alors, pour que sa fille soit heureuse, pour qu'elle ignore, il se tue.

On ne badine pas avec l'amour (Opéra-Comique, 1910) conserve toute la grâce, toute la désinvolture et la tendresse contenue du poète. Entreprise deux fois redoutable que de tirer un livret d'une pièce de Musset, puis de l'interpréter musicalement, mais entreprise réussie par G. Pierné. Jouant la difficulté, il a gagné la partie non seulement à cause de son adresse, mais plus encore, peut-être, à cause de son esprit. On peut en dire autant à propos de *Sophie Arnould* (Opéra-Comique, 1927). La pièce de Gabriel Nigond pouvait sembler un peu frêle pour supporter d'être mise en musique : mais elle a donné à Gabriel Pierné l'occasion d'écrire une partition d'une grande sensibilité, d'une finesse et d'une musicalité qui ne connaissent point de défaillances. Sophie Arnould, retirée à Luzarches, sous le Directoire, voit revenir un soir le comte de Lauraguais qui fut son amant, comme tant d'autres, mais qu'elle aima comme nul autre. Cependant, elle songe à son fils — à leur fils, dont un billet qu'elle vient de recevoir provoque la jalousie du comte, puis son attendrissement. Ce n'est rien qu'une

anecdote légère et sentimentale. Ce pouvait être banal et fade, bien facilement. L'art de Gabriel Pierné en a fait une chose d'une grâce et d'une verve savoureuses. La ligne mélodique est d'une délicatesse extrême, bien que sans aucun « morceau » détaché, et l'instrumentation est d'un maître.

C'est peut-être dans ses ballets que Gabriel Pierné a donné le meilleur de lui-même : *Cydalise et le Chèvre-Pied*, *Impressions de Music-Hall*, dansés à l'Opéra en 1923 et en 1927, eurent un succès éclatant. Ils avaient été précédés du *Collier de Saphirs* (Spa, 1891), des *Joyeuses Commères de Paris* (1892), *Le Docteur Blanc* (1893), *Bouton d'Or* (1893).

Cydalise est une fille d'Opéra, mandée à Versailles avec ses compagnes pour un divertissement qui va être donné devant le Roi. Dans son carrosse, un petit chèvre-pied, surpris au détour d'un chemin forestier, s'est blotti parmi des costumes de théâtre. Styrax, le petit faune, assiste donc au ballet oriental dansé devant la Cour, et grisé par cette fête se mêle aux danseuses. Après la représentation, il rejoint Cydalise en son appartement. Mais au moment que la belle va céder, faunes, dryades et satyres font irruption chez elle et viennent enlever Styrax tout près de connaître le bonheur dans les bras d'une mortelle. Sur ce léger scénario, de Robert de Flers et Armand de Caillavet, Gabriel Pierné a composé une partition d'un mouvement et d'un humour exquis — nuancés du sentiment le plus délicat. L'évocation du paysage sylvestre, au premier tableau, fait songer à Fauré. Les danses des faunes et des nymphes, la mise au « piquet » du petit Styrax, coupable d'étourderie pendant la leçon, sa délivrance par une dryade apitoyée qui le délie — (le piquet, c'était un poteau indiquant la direction du château de Versailles) — tout est plein d'esprit et de souplesse. Le divertissement indien, au

second tableau, eût donné beau prétexte à un pédant érudit d'écrire une page « à la manière » de Lulli, de Colasse et de Marc-Antoine Charpentier. Mais Gabriel Pierné, prenant en effet la manière des vieux maîtres (il emploie les violons à l'unisson avec des rehauts de trompette piqués sur ce glacis des cordes) se montre aussi peu guindé dans le style ancien que dans le moderne, aussi à l'aise pour y exprimer sa propre personnalité. C'est une évocation et ce n'est aucunement un pastiche refroidi. De même le dernier tableau, qui oppose et réunit dans un marivaudage — tout près d'être un sentiment plus grave — le monde réel moderne au monde antique de la fable, est simplement délicieux. Cette musique est d'une limpidité et d'une sûreté d'exécution rares.

Impressions de Music-Hall (Opéra, 1927) est une pochade où l'esprit le plus amusant dissimule la science du compositeur. Quatre numéros : *Chorus Girls* nous montre deux « sisters » évoluant avec des gestes jumeaux ; *L'Excentrique* est une « entrée de clown », portant la danseuse, sa partenaire, dans un grand carton à chapeaux ; *Les Espagnoles*, comme tout à l'heure les « girls », font parade de leur charme exotique et provocant ; et puis enfin *Les Clowns Musicaux* résument en une sorte de synthèse tout ce que les Augustes passés et présents ont inventé de plus drôle. Là non plus ce n'est pas un pastiche du « jazz » et des acrobaties musicales, c'est une interprétation de ces musiques étranges par un musicien rare, dont l'ironie et la finesse transportent dans le domaine de l'art — et avec quelle aisance ! — les « impressions » d'une soirée au music-hall.

Gabriel Pierné a montré le même talent dans les musiques de scène dont on a signalé déjà la qualité dans la première partie de cet ouvrage.

La pastorale d'**Henri Büsser**, *Daphnis et Chloé*, que

l'Opéra-Comique créa en 1897, est une œuvre courte, mais substantielle, d'un raffinement délicat. Le ballet de *La Ronde des Saisons* (Opéra, 1905), puis *Les Noces Corinthiennes* (Opéra-Comique, 1922) confirmèrent les espérances qu'avaient fait naître les débuts de ce Prix de Rome : il y a un rapport exact entre les vers d'Anatole France, les transparents symboles des *Noces Corinthiennes* et la musique d'Henri Büsser, œuvre de lettré et de patient orfèvre des combinaisons sonores. Mais peut-être sa grâce — très certaine d'ailleurs — semble-t-elle parfois apprêtée. Primitivement, le compositeur n'avait donné qu'une musique de scène pour accompagner le poème dramatique de France, lors des représentations à l'Odéon.

La Pie Borgne (Opéra-Comique, novembre 1929) est une « comédie musicale » en un acte, sur un livret de René Benjamin. Il s'agit d'une femme dont l'insupportable bavardage désespère parents et amis, et qui se tait sans plus pouvoir rien dire à l'instant que, de toute nécessité, il lui faudrait parler. Sujet plus que difficile : comment rendre musicalement cette volubilité de langage, anti-musicale au premier chef ? Henri Büsser s'est tiré d'affaire à son honneur, et bien que, simplifiant nécessairement le texte de la comédie pour la réduire aux proportions exigées par les développements musicaux, il se soit privé d'un élément comique important, il n'en a pas moins donné l'image de sa pie borgne, dans un dialogue musical d'un humour et d'un rythme très vivants. Et le finale, en particulier, a paru plein de saveur.

Une *Colomba* du même auteur, jouée sur maintes scènes de province, attend depuis longtemps d'être montée à Paris.

Ni *Le Duc de Ferrare* (Renaissance Lyrique, 1899),

ni *Daria* (Opéra, 1905) n'ont donné tout ce que promettait Georges Marty, mort prématurément, et dont le meilleur est sans doute dans ses mélodies et ses pièces symphoniques. Il ne reste pas grand'chose des opéras d'Edmond Missa, Prix de Rome de 1881, et pourtant *Le Chevalier Timide* (1887), *Le Mariage galant* (1892), *Dinah* (1894), *Ninon de Lenclos* (1894), *Babette* (1900), *Muguette* (1903) montrent la facile abondance de cet élève de Massenet. Il orna ces pièces d'une musique rappelant celle de son maître et qui en a souvent le charme.

Henry Février (qui fut aussi un élève de Massenet) a donné en 1906, à l'Opéra-Comique, *Le Roi Aveugle*. On y trouve en germe les qualités — et les défauts — qui vont faire le succès de *Monna Vanna* et de *Gismonda*. Représentant du vérisme en France, Henry Février écrivit en effet sur le livret de Maeterlinck une musique à gros effets qui obtint un succès un peu trop complaisamment sollicité (Opéra, 1909). On sait l'artifice employé par le dramaturge pour piquer l'intérêt : l'héroïne, nue sous un manteau, doit rejoindre un ennemi et se donner à lui pour sauver ce qu'elle aime. La musique, ici, alourdit le texte en y ajoutant une sensualité assez déplaisante. *Gismonda* est une œuvre grandiloquente et qui n'est pas sans porter sur le public.

A. Bachelet. — Le *Scemo* d'Alfred Bachelet fut une victime de la guerre. Créé à l'Opéra en mai 1914, il vit sa carrière brusquement arrêtée en juillet par les événements. Repris à l'Opéra-Comique en 1926, il y rencontra — du moins auprès des critiques — le succès qui l'avait accueilli neuf ans plus tôt, mais sans doute le public de la salle Favart trouva-t-il trop atroce le drame de Ch. Méré, car cette belle œuvre disparut de l'affiche. Nous sommes en Corse ; Lazzaro, bergér

qu'on appelle Scemo, c'est-à-dire le Fou, passe pour jeter des sorts. Francesca, femme de Giovann'Anto, et fille d'Arrigo di Leca, chef de clan, est attirée par les chants du berger et par le regard brûlant de ses beaux yeux. Arrigo la surprend dans la cabane de Scemo, et condamne celui-ci au bannissement : nul ne pourra lui vendre du pain ; nul ne devra l'approcher, il doit partir. Mais Lazzaro se révolte, menace, crie, si bien qu'Arrigo rentre chez lui, persuadé que ce jettatore de berger l'a ensorcelé. De frayeur, il meurt, dénonçant Scemo à la vindicte des paysans. Ceux-ci attachent le berger à un arbre pour le brûler vif, et Francesca, pour venger son père, devra mettre elle-même le feu au bûcher. Pour ne point voir celle qu'il aime commettre cette atrocité, pour se punir lui-même, Scemo arrache de leurs orbites ses yeux qui furent coupables de trop de douceur puisqu'ils séduisirent Francesca. Et Scemo est recueilli par un contrebandier qui l'abrite dans une grotte. Francesca va l'y rejoindre, mais Giovann'Anto monte jusqu'au refuge de l'avengle pour le tuer. Pourtant, parvenu devant le misérable, il sent son cœur envahi par la pitié : c'est lui qui se sacrifiera ; que Lazzaro le poignarde ! Mais Lazzaro refuse, et quand Francesca arrive, il lui montre ses orbites sanglantes, lui dit que l'amour s'est éteint en son âme comme son regard s'est éteint dans ses yeux. Il ment ; mais, trahie, Francesca s'éloigne avec son époux. Et Lazzaro pleure son amour si généreusement nié, mais plus vivant que jamais en lui.

Il y a dans ce drame lyrique une intensité, une continuité de passion qui auraient très facilement pu l'apparenter au vérisme. Mais la sincérité autant que la profondeur de la musique n'ont rien qui rappelle l'école italienne, bien au contraire. Tout ici est concentré, et d'une justesse d'accents qui dédaigne l'effet facile, et pourtant la musique est chaleureuse et colorée, ardente

et farouche. Elle dégage le parfum capiteux qui, de la pleine mer, signale l'approche de l'île odorante.

Ces dons remarquables se retrouvent dans *Quand la Cloche sonnera*, un acte étonnamment rempli, que donna l'Opéra-Comique en 1923. Là, moins de préparations que dans *Scemo* : d'un seul coup, la musique se saisit despotiquement de l'esprit et des nerfs et les asservit. L'action est brutale et rapide — bien que la pièce dure une heure et demie. C'est en pays slave que l'auteur nous mène, et une sorte de mystère plane sur le drame, une attente qui oppresse, malgré la progression constante des péripéties, malgré le duo d'amour d'Yacha et de Manoutchka. Mais les personnages essentiels, ici, ce sont les cloches : leur frémissement, leurs vibrations animent la musique et contribuent à son mystère et à notre émoi. Par certains de ces effets, l'art du compositeur rappelle ici l'art d'Edgar Poe : impossible d'échapper à son étreinte ; ses rythmes nous pénètrent, ses harmonies nous harcèlent ; l'enchaînement des thèmes s'empare de notre imagination et, finalement, il nous mène où il veut.

Est-il possible de faire plus grand éloge d'un musicien de théâtre ? Et pourtant *Quand la Cloche sonnera* est d'un art plus sec, plus volontaire que *Scemo*. On y sent davantage les nécessités de la scène. Mais ces deux œuvres restent parmi les plus remarquables de ce temps. Ce qui est regrettable, c'est qu'elles ne se soient pas maintenues au répertoire.

F. Casadesus. — L'œuvre dramatique de Francis Casadesus est empreinte de cette généreuse sincérité qui fait la valeur de ses compositions symphoniques. Il a abordé tous les genres : dès 1898, à l'Olympia, il donnait un *Ballet des Fleurs*, qui obtenait 150 représentations. Deux ans plus tard, l'Opéra de Nice montait *Esterelle*, ballet en deux actes, non moins bien accueilli.

Le Moissonneur, drame en cinq actes avec musique de scène, soli, chœurs et danses, fut écrit pour le théâtre de plein air et joué d'abord à Tulle en 1909, avant d'être donné au Trocadéro en 1910 avec 1500 choristes et 300 musiciens, puis à l'Exposition de Gand et à l'Exposition de Turin. C'est une large fresque, qui échappe au défaut ordinaire de ces vastes entreprises, souvent plus grandiloquentes que grandioses ; la sincérité, l'honnêteté de Francis Casadesus l'ont servi dans son dessein et il a réussi à demeurer dans le domaine du réel et de la nature sans tomber dans la convention théâtrale. Sous la direction de Maurice Kufferath et de Guidé, la Monnaie de Bruxelles, en 1914, monta *Cachapprès*, drame lyrique en trois actes sur un livret de Camille Lemonnier et d'Henri Cain. *Cachapprès* reste peut-être l'œuvre la plus caractéristique de Francis Casadesus, celle où il a mis le plus de lui-même, et il est regrettable que la guerre, survenue au moment que ce drame obtenait à Bruxelles un légitime succès, ait empêché sa venue sur une scène lyrique parisienne. En 1918, l'Opéra-Comique a donné *Au beau jardin de France*, allégorie dramatique et musicale en deux tableaux. Ses fonctions successives de Directeur de l'École des musiques militaires américaines, pendant la guerre, de chef d'orchestre des Concerts populaires, de Directeur du Conservatoire américain de Fontainebleau, de critique musical, n'ont pas empêché Francis Casadesus d'écrire une pièce lyrique, *La Chanson de Paris*, toute parfumée des airs bressans, émue et émouvante, persuasive et vivante et qui rencontra, tant au Trianon-Lyrique qu'en province, le plus franc succès. Enfin, en 1925, le théâtre de Monte-Carlo créait *Bertrand de Born*, drame en quatre actes, avec une musique de scène de Francis Casadesus, et en 1928, *Le Messie d'Amour*.

Max d'Ollone. — *L'Arlequin* de Max d'Ollone est une œuvre méditée, travaillée, qui semble spontanée, tant l'artiste a caché son labeur. Avant *L'Arlequin*, Max d'Ollone avait donné, à Angers en 1912, puis à l'Opéra en 1919, *Le Retour* ; en 1922, l'Opéra-Comique montait *Les Uns et les Autres* ; le texte de Verlaine y était commenté par une orchestration d'une transparence presque aussi limpide que le style du poète ; mais la personnalité du compositeur ne se dégagait pas encore aussi nettement des influences subies. Dans *L'Arlequin*, au contraire, elle se montre bien et si l'œuvre s'apparente à Fauré et à Debussy par sa technique, elle est d'une réalisation originale.

Le poème symbolique de Jean Sarment proposait au musicien des situations propres à l'inspirer : Arlequin est mandé dans l'île Heureuse par le souverain. La princesse royale, en effet, souffre d'un incurable ennui. L'acteur arrive, danse, joue et chante, et le miracle se produit : la princesse renaît à la vie, mais, hélas, c'est parce que l'amour est entré dans son cœur, l'amour pour Arlequin. Et celui-ci, grisé, enlève la princesse. Sur le vaisseau qui emporte le couple vers l'île de Capri, pays natal d'Arlequin, la princesse Christine, au lieu du séduisant acteur, ne trouve plus qu'un homme déjà vieillissant. A Capri, ses compatriotes ne le reconnaissent point. Il veut paraître un soir encore, masque au visage et batte en main, pour montrer qu'il est bien le grand Giuseppe Giovanni Marino, le premier comédien du monde, l'Arlequin. Mais dans cette île il n'est que le fils du sabotier boiteux, Marino l'ivrogne. On le bafoue, on lui lance un sabot à la tête, et une bagarre éclate, tandis que le prince Don Sanche enlève à son tour la princesse Christine, femme du comédien. Ramenée dans l'île Heureuse, Christine meurt devant le bon Roi. Pour que son peuple continue d'ignorer le malheur,

le souverain fait croire que la princesse toujours vivante, toujours heureuse, s'est retirée au couvent de San Martino, où il va la rejoindre, abdiquant le pouvoir aux mains d'Arlequin. Car le comédien, mûri par les déceptions et la douleur, est apte, maintenant, à protéger le bonheur d'autrui.

Cette sorte de conte philosophique (où se retrouve l'art de Jean Sarment, habile aux allégories) est rempli de pages chaudement colorées, ou voilées de pénombre tour à tour. Parmi les premières, l'arrivée de l'Ambassadeur, avec ses adroites citations d'airs anciens, la fête de nuit ; parmi les secondes, le tableau du navire, la scène où une vieille Capriote donne à Arlequin une poupée avec laquelle il jouait dans son enfance, s'imposent à la mémoire. La fin du drame est pleine d'une mélancolie que la musique rend plus tendrement humaine.

Sur un livret tiré par M. Marcel Belvianes de *George Dandin ou le Mari confondu*, Max d'Ollone a écrit une partition que l'Opéra-Comique joua au printemps de 1930. Il est toujours téméraire de prétendre ajouter quelque chose à Molière, fût-ce de la musique, et, cette fois, il semble que M. d'Ollone ait moins cherché son propre plaisir que celui du grand public, auquel il prête un goût, hélas certain, pour les fadeurs. Un vrai musicien, et aussi délicat, ne peut cependant tout sacrifier aux goûts d'autrui ; on retrouve M. d'Ollone, avec toutes ses qualités, dans les rôles des masques, heureusement assez développés, et c'est là tout plaisir. On trouve aussi, et constamment, le librettiste où l'on aimerait mieux retrouver Molière...

G. Dupont. — Avant d'être jouée à l'Opéra-Comique en mai 1905, *La Cabrera* de Gabriel Dupont venait de gagner le prix Sonzogno, d'une valeur de cinquante

mille francs, institué par l'éditeur milanais. L'œuvre eut du succès : elle fut jouée une vingtaine de fois. C'est un drame brutal, dû à H. Cain : une cabrera, une chevière, a été séduite et, de ces amours clandestines, un enfant est né. Pour que son fiancé lui reste, elle tue l'enfant. Mais, à peine de retour, Pedrito, le fiancé, apprend que la cabrera l'a trompé, et il la méprise ; pourtant il lui revient quand, un peu plus tard, il est instruit du crime que, par amour plus encore que par crainte, elle a commis.

Antar est inspiré d'une légende orientale (le poème est de Chekri-Ganem). Le héros, qui vécut en Arabie cent ans après Mahomet, incarne si bien les rudes vertus chevaleresques d'alors, son courage à toute épreuve le rend tellement redoutable que, mort et dressé sur son cheval, il met en fuite les ennemis glacés de terreur à sa vue. Déjà Rimsky-Korsakow avait, en un poème symphonique, célébré Antar. Le souvenir de cette pièce fameuse n'a point gêné Gabriel Dupont, qui a écrit une œuvre pathétique.

La Farce du Cuvier fournit au musicien le thème du mari opprimé, réduit en servitude par une virago, contraint de balayer, de faire la cuisine et la lessive, et qui trouve une bonne occasion de revanche. Ce drame domestique, plein de fantaisie bouffonne, est finement coloré ; la ligne mélodique, calquée sur le parlé, se rehausse de trouvailles ingénieuses et l'orchestration est d'une très habile fantaisie. Mais Gabriel Dupont, mort en 1914, n'assista ni à la représentation d'*Antar* (Opéra, 1921), ni à celle de *La Farce du Cuvier* (Théâtre Bériza, 1924).

Omer Letorey. — Prix de Rome en 1895, Omer Letorey, d'abord organiste à Saint-Thomas d'Aquin, puis maître de chapelle à Saint-Pierre de Chaillot, a

été, pendant une vingtaine d'années, directeur de la musique au Théâtre Français. Ses fonctions lui ont donné l'occasion d'écrire la musique de scène d'une trentaine de pièces des genres les plus divers, et d'affirmer ainsi la souplesse de son talent (*Macbeth*, *Sophonisbe*, *Riquet à la Houppe*, *Mangeront-ils ?*, *Juliette et Roméo*, *Cléopâtre*, *Le Malade Imaginaire*, etc.). L'Opéra-Comique a joué, en février 1930, en même temps que le *Georges Dandin* de Max d'Ollone, *Le Sicilien ou l'Amour peintre* d'Omer Letorey. André Dumas s'était chargé d'adapter — avec respect — le texte de Molière aux nécessités de la musique. La partition est agréable et pleine d'entrain, mais peut-être aurait-elle pu être plus personnelle, — et moins respectueuse des vieilles formes.

R. Laparra. — Un triptyque : *La Habanera*, *La Jota*, *La Malaguena*, puis *Le Joueur de Viole* composent le bagage dramatique de Raoul Laparra. *La Habanera* fut créée à l'Opéra-Comique en 1908, *La Jota* au même théâtre en 1911, et *Le Joueur de Viole* sur la même scène encore en 1925. Ses débuts ont mis le compositeur au premier rang, et si *La Jota* n'a pas obtenu tout le même énorme succès que *La Habanera*, sa dernière pièce, pleine d'une noble douceur, a conquis le public lettré par des qualités que l'on fut surpris de trouver chez lui : il n'est pas donné à tous les artistes de se renouveler ainsi, sans perdre leur personnalité...

On connaît le sujet de *La Habanera* : c'est un drame du remords. Entre Ramon et Pilar se dresse le fantôme de Pedro, que Ramon, son frère, a tué par jalousie, le jour qu'il allait épouser Pilar, et tandis que celle-ci dansait une habanera. Le fantôme va causer la mort de Pilar et la folie de l'assassin ; mais le remords — et c'est là l'originale trouvaille de Raoul Laparra — est évoqué musicalement — matérialisé, pourrait-on dire — par

cette habanera que dansait Pilar au moment du crime. Et cet air obsédant, hallucinant, parcourt les trois actes, les remplit, revient sans cesse, s'impose avec une persistance implacable, une brutalité féroce. Il n'existe guère de scénario plus dramatique. Il n'est point non plus de musique plus dédaigneuse des complications : elle est simple, franche et directe. On a parlé de vérisme à son propos ; c'est confondre la force réelle et la boursouffure, et c'est commettre une lourde erreur.

En donnant aux trois volets de son triptyque des noms de danses populaires espagnoles (la jota aragonaise et la malaguena, ou fandango, s'opposent à la habanera), Raoul Laparra entendait sans doute marquer par des symboles les aspects différents du caractère espagnol. Il a demandé aux troubles carlistes l'inspiration de *La Jota*. L'impression que donne cette pièce est confuse. *Le Joueur de Viole*, au contraire, est d'un symbolisme fort clair : le musicien, qui a écrit lui-même son livret, et qui l'a écrit en poète, en a fait un acte de foi dans l'art consolateur, dans l'art auquel l'artiste doit les seules joies, et aussi les seules peines qui comptent. Un luthier veut construire une viole dont les quatre cordes seraient les quatre saisons de la nature et les quatre âges des hommes : le printemps et l'amour, l'été et la gloire, l'automne et la douleur, l'hiver et la mort. Son fils, rêveur indolent, et dont le vieux désespère, trouve, parce qu'il est amoureux, la première corde. La seconde, il la trouvera à la Cour, devant le roi, tandis que les dames et les seigneurs et le monarque lui-même admirent son habileté. La troisième, c'est au chevet de son père mourant, et pour adoucir l'agonie du vieil artisan, qu'il la découvre et, douloureusement, la fait vibrer. Enfin, l'amour meurtri lui révèle la quatrième corde. C'est sur elle qu'il fait sonner un chant de mort, tandis que la

nièce du roi expire. Le monarque veut anéantir la viole, mais l'instrument est immortel et exhale une suave mélodie, qui est comme son âme... Ici, on le voit, tout est symbole ; mais la musique commente avec une clarté singulière ces allégories dont l'analyse ne peut indiquer que la substance. L'œuvre est d'une construction solide. Elle est joliment nuancée ; des airs de danse d'autrefois, des thèmes populaires de l'Ile de France, ornent cette partition, écrite avec scrupule, d'une main délicate, et qui est pourtant la main qui écrivit *La Habanera*. Situant le lieu de ce « conte lyrique », Raoul Laparra indique : « comme pays, les gris finement colorés, les lignes stylisées d'une Ile de France ». Il semble par ces mots avoir défini lui-même son *Joueur de Viole*, stylisé, lui aussi, et si finement, si joliment coloré.

Ph. Gaubert. — Bien qu'il ait pour auteur Maurice Léna (à qui Massenet dut le livret charmant du *Jongleur*), le scénario de *Naïla* n'est point parfait. L'action en est monotone et l'on a peine à s'intéresser à ce jeune roi de Perse, Rahman, à l'esclave Naïla qui l'aime et qui en est aimée, puis est abandonnée pour la favorite Feridjé, en devient folle et meurt quand le roi, enfin repentant, vient demander son pardon. Il était difficile de tirer, de ces données trop conventionnelles, un excellent parti. Philippe Gaubert a réussi du moins à dissimuler les faiblesses de ce drame trop prévu. Sa partition se recommande par ses qualités d'émotion et de sincérité, par ses vives et jolies couleurs, par une extrême habileté de l'instrumentation qui ne surprend point chez un des chefs d'orchestre les plus réputés de ce temps, et par un emploi des chœurs tout à fait remarquable, principalement en coulisse.

Pareillement les *Fresques* — dont l'Académie Nationale de Danse confia la traduction chorégraphique aux élèves

de la classe de rythmique — sont d'une fraîcheur de **coloris** remarquable.

Philotis, ballet d'une grâce charmante, fut monté à la veille de la guerre. On voudrait au moins réentendre au concert cette musique où se retrouvent les qualités du *Cortège d'Amphitrite*.

C'est au concert que *Maïmouna*, ballet de **Gabriel Grovlez** (Opéra, 1921), nous a été rendu, sous forme d'une suite de quatre danses. La musique s'accommode de cette présentation plus austère, ce qui est une preuve de sa qualité.

André Messager est l'un des musiciens contemporains dont le nom est le plus populaire. On a dit plus haut quel bon serviteur de la musique il fut durant toute sa carrière. Ses œuvres, presque toutes de théâtre, font preuve d'une sûreté de métier en même temps que d'un goût qui leur vaudront de ne pas trop vieillir : déjà, en effet, *Les Deux Pigeons*, représentés pour la première fois à l'Opéra en 1886, ont atteint l'âge où, d'ordinaire, ces sortes d'ouvrages se démodent, et pourtant ce ballet reste aussi frais qu'à sa création ; et *La Basoche*, qui fut donnée en 1890, a supporté l'épreuve d'une récente reprise.

La liste de ses œuvres est longue : elle commence avec *Fleur d'Oranger*, que jouèrent les Folies-Bergères en 1878 ; l'année suivante, sur la même scène, il fit jouer un autre ballet : *Les Vins de France*, puis *Mignons et Vilains*. L'éditeur Enoch le chargea de terminer la partition de *François les Bas bleus*, que Firmin Bernicat (auteur applaudi des *Beignets du Roi*) n'avait pu achever avant de mourir. Ce fut un succès tel que les Folies Dramatiques n'en avaient point connu de semblable depuis longtemps. On loua la distinction de cette

musique qui, pour être amusante et légère, conservait une tenue et une sûreté d'écriture assez rares dans les œuvres de ce genre. André Messager venait de trouver sa voie. Il la suivit, donnant au même théâtre *La Fauvette du Temple* (1885) et aux Bouffes *La Béarnaise*, dans laquelle Jeanne Granier tint avec un succès éclatant le double rôle de Jacquet et de Jacquette. Vaucorbeil alors demanda au jeune compositeur d'écrire un ballet pour l'Opéra. Ainsi *Les Deux Pigeons* firent-ils entrer André Messager à l'Académie Nationale de Musique (qu'il devait diriger vingt-cinq ans plus tard). L'année précédente (1887), *Le Bourgeois de Calais*, aux Folies Dramatiques, avait paru trop sérieux ; *Isoline*, à la Renaissance (féerie de Catulle Mendès), *Le Mari de la Reine* (aux Bouffes, 1889) réussissent un peu mieux. Mais en 1890 c'est l'éclatant triomphe, à l'Opéra-Comique, de *La Basoche*, dont les rôles principaux furent créés par Lucien Fugère, Soulacroix et Mme Landouzy. De ce moment, les œuvres et les succès se suivent avec régularité : *Les Bluets* (ballet), *Scaramouche* (1891), *Miss Dollar*, *Madame Chrysanthème* (1893), *Mirette* (Londres, 1894), *La Fiancée en Loterie* (1896). *Le Chevalier d'Harmant* (Opéra-Comique, 1897) interrompt pourtant cette heureuse série : la pièce tombe et André Messager en est si affecté qu'il part pour Londres. Mais, dans la même année, *Les P'tites Michu* lui apportent une complète revanche, et font entrer l'argent dans la caisse des Bouffes que plusieurs «fours» venaient de vider. Cette même année, avec Raoul Pugno, Messager écrit *Le Chevalier aux Fleurs*, et, avec Xavier Leroux, *La Montagne enchantée*. L'année suivante, aux Bouffes, pour succéder aux *P'tites Michu*, il donne *Véronique*, tandis qu'à l'Opéra-Comique il fait représenter *Une Aventure de la Guimard*. En 1905, aux Variétés, paraissent *Les Dragons de l'Impératrice*. La direction de la

musique au Covent Garden et à l'Opéra-Comique absorbe Messenger et ralentit sa production ; puis, en 1908, il devient, avec Broussan, directeur de l'Opéra, fonctions qu'il conserve jusqu'en 1913. Pourtant, en 1907, il donne à l'Opéra-Comique *Fortunio*. Dix ans plus tard, sur la même scène, il fait jouer *Béatrice*. Une nouvelle période d'active production suit la guerre : en 1922, *La Petite Fonctionnaire* ; en 1924, *L'Amour Masqué* ; en 1925, *Monsieur Beaucaire* ; en 1927, *Passionnément* ; en 1928, *Coups de Roulis...* Cette abondance, cette prodigalité étonnent d'autant plus qu'en dehors de ses travaux personnels de composition, André Messenger trouva le temps de donner à ses confrères le secours de sa grande compétence : il fut un chef d'orchestre émérite et un critique de valeur ; il joua un rôle important à la Société des Auteurs, qu'il présida. Et cette activité n'a nullement nui à la qualité de sa musique. Il a vécu dans le commerce intime des maîtres — les grands classiques aussi bien que les modernes. Il a dû peut-être à cette fréquentation quotidienne une distinction exceptionnelle : sa musique est souvent légère, elle ne cesse jamais d'être de la *vraie* musique, même lorsqu'il s'amuse visiblement lui-même et lorsqu'il prend le ton de la plaisanterie. Cette mesure est un trait essentiel de sa personnalité. Le charme en est un autre. Il est poète, il sait railler, il sait aussi se montrer tendre, sans banalité.

Reynaldo Hahn. — Quelques-unes des pièces de Reynaldo Hahn concurent, comme ses mélodies, un gros succès : *Ciboulette*, entre autres, eut une destinée très brillante. Il est l'héritier le plus direct de Massenet, et *L'Ile du Rêve*, tirée du *Mariage de Loti*, qu'il donna en 1898 à l'Opéra-Comique (il avait alors vingt-quatre ans), est toute marquée de l'influence de ce maître. Pourtant ses suaves inflexions ne sont point celles de

Massenet et son harmonisation doit quelque chose aussi aux trouvailles de Fauré. *La Carmélite*, en 1902 (Opéra-Comique), retrace l'histoire de Louise de La Vallière et de Louis XIV. Tout ce qu'un tel sujet peut offrir de gracieux et de tendre a été mis en valeur avec une grande habileté par le musicien. La figure de Louise de La Vallière est fort joliment caractérisée, dans une manière qui évoque subtilement l'époque où se déroule l'action. La prise de voile laisse un souvenir très profond : il y a dans ce dernier acte (et peut-être plus encore que, tout à l'heure, dans les scènes brillantes de la Cour) de la nostalgie, de la véritable noblesse et de la profondeur. Le ballet qui est intitulé *La Fête chez Thérèse* fut donné à l'Opéra en 1910 et demeure au répertoire. Le scénario de Catulle Mendès est gracieux ; la musique est charmante : cette conjonction devait produire le succès. *Nausicaa*, en 1923 (Opéra-Comique), parut superficielle. Le livret de René Fauchois n'inspira point une œuvre comparable à *Pénélope* dont le souvenir, peut-être, écrasa *Nausicaa*. Mais *Ciboulette* triomphait dans le même temps aux Variétés (la pièce de Robert de Flers et Francis de Croisset, pour le livret, y fut créée le 7 avril 1923). Son succès n'est point épuisé par les reprises et les tournées. Il est mérité, car tout ce qui peut plaire se trouve dans cette partition, réuni par des mains expertes : chœurs, airs, ensembles, de la fantaisie, de la « sentimentalité », selon l'esthétique de Murger. La formule est aimable et répond à l'idéal du plus grand nombre des spectateurs qui cherchent au théâtre un plaisir facile. Au moins l'agrément que leur donne *Ciboulette* est-il d'une qualité très supérieure à ceux que leur offrent les fournisseurs attitrés des scènes vouées à l'opérette et porte-t-il la marque d'un vrai musicien.

Quelques Prix de Rome.— Grand Prix de Rome en 1899

et l'un des élèves préférés de Massenet, **Charles Lévadé** peut aussi très légitimement revendiquer une part de l'héritage du maître. Musicien de théâtre et compositeur de mélodies, il a, en effet, de la science, de l'habileté, et il sait plaire — peut-être par son « métier » autant que par sa sincérité. Il a écrit *Les Hérétiques*, pour les Arènes de Béziers en 1905, la musique de scène de *La Courtisane de Corinthe* (1909), *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* (dont le livret était tiré du roman d'Anatole France par Georges Docquois). Cette comédie lyrique qui fut créée à l'Opéra-Comique en 1920 est remplie de pages adroites, comme la mort de Jérôme Coignard. *La Peau de Chagrin* (livret de P. Decourcelle et M. Carré, d'après Balzac) fut également donnée à l'Opéra-Comique en 1929. Il semble que le sujet de l'admirable livre se soit, tout comme le talisman que Balzac imagine, rétréci dans les mains des librettistes ; il est réduit, en tous cas, à quatre tableaux d'où l'essentiel du roman, la psychologie, est naturellement exclu. Il est toujours dangereux de « mettre en pièce » un chef-d'œuvre et l'on se demande quel démon pousse les librettistes à s'en prendre précisément aux œuvres maîtresses. Parfois — comme il arriva pour *Carmen* — le musicien rétablit l'équilibre. Charles Lévadé a réussi à rendre supportable le découpage de *La Peau de Chagrin* et c'est un mérite, mais ce n'est pas le seul : sa partition est fort bien écrite et d'une inspiration constamment heureuse.

Prix de Rome aussi (en 1909), **Jules Mazellier** est doué d'un tempérament dramatique véhément, et sa musique se déborde en ardeurs souvent excessives. Gardons-nous toutefois d'être trop injustes pour *Gräziella*, représentée à l'Opéra-Comique en 1925, mais qui datait déjà de quinze ans. Elle avait vieilli, certes, et portait, comme on dit, son âge. Les vers des libret-

tistes, Henri Cain et Raoul Gastambide, n'ajoutent rien à la prose de Lamartine ni à la grâce dont le poète — celui de 1852 — para la petite corailleur de Procida. La musique non plus : elle est traditionnelle, et non point au bon sens du mot, les souvenirs qu'elle évoque étant précisément les défauts de Massenet, ou même des véristes. La tempête du premier acte est bruyante (ce qui est bien d'une tempête), mais n'est pas effrayante, car elle ne fait pas oublier qu'elle se déroule entre les toiles peintes d'un décor. Et pareillement le personnage de Lamartine reste conventionnel — tout en ne répondant en rien à ce que nous savons du poète.

Avec *Les Matines d'Amour* (Opéra, 1927), Jules Mazellier a fait un acte de foi moderniste — bien que le livret situât l'action de son « fabliau-miracle » au XIII^e siècle. L'influence de Debussy y est manifeste, et on y trouve même un passage polytonal.

Marcel Samuel-Rousseau, autre lauréat du Concours de Rome, hérita de son père — l'auteur de *La Cloche du Rhin* et de *Léone* — les dons qu'il a montrés au théâtre dans *Tarass-Boulba*, *Le Hulla* et *Le Bon Roi Dagobert*. *Tarass-Boulba*, dont le livret est tiré d'un roman de Gogol, fut joué en 1919 au Théâtre Lyrique éphémère du Vaudeville. Louis de Gramont, le librettiste, tout en montrant la lutte des Cosaques Zaporogues contre les Polonais, a naturellement donné le pas à l'intrigue amoureuse qui unit Andry, fils du chef cosaque Tarass-Boulba, à Xénia, polonaise de Kiew. Il reste néanmoins assez de sauvagerie dans le drame puisque, à peine Andry a-t-il épousé Xénia, il est frappé par Tarass-Boulba, son père, qui le punit de cette trahison ; et Xénia s'écroule inanimée sur le corps de son époux. Le reproche que l'on peut faire à la partition, très travaillée, est qu'on y trouve comme une démarcation

entre les passages de tendresse et les scènes de brutalité, et que, incontestablement, celles-là paraissent très supérieures à celles-ci, trop mièvres.

C'est encore un sujet oriental que Marcel Samuel-Rousseau traite dans *Le Hulla* (livret d'André Rivoire), représenté à l'Opéra-Comique en 1923. Un Hulla, en pays d'Islam, est celui qui, pour un jour, devient l'époux d'une femme répudiée, afin de permettre à son premier mari de la reprendre légalement. Le rôle d'époux intermédiaire prête essentiellement aux développements d'une intrigue théâtrale. La musique dont Marcel Samuel-Rousseau a entouré l'anecdote est légère et fluide.

Le Bon Roi Dagobert (Opéra-Comique, 1927) est également d'André Rivoire et l'on sait quelle carrière, sous sa forme première, cette comédie fit au Théâtre Français. On se souvient de l'ingénieuse interprétation de la légende, à laquelle l'auteur ajoute le personnage de Nantilde, l'esclave qui remplace la reine Hidelswinte dans le lit du roi, au soir des épousailles, et parce que la princesse des Goths a le cœur fort occupé d'un cousin qu'elle ne veut pas trahir. On se souvient aussi de la fureur de Dagobert lorsqu'il découvre la supercherie; Hidelswinte est chassée, la guerre est déclarée aux Wisigoths et Nantilde est condamnée à mort. Et l'on sait que Dagobert est battu et qu'Hidelswinte, par un caprice bien féminin, entend être pour tout de bon la femme de son époux — vaincu déjà par les armes. Mais Dagobert regrette Nantilde. C'est elle qu'il aime, et Hidelswinte compatissante lui permet d'être heureux. Voilà, n'est-ce pas, matière à opéra-bouffe. Entendez ce terme au sens le meilleur, celui du XVIII^e siècle. Et c'est, en effet, le genre d'ouvrage composé par Marcel Samuel-Rousseau. La gaieté dégagée par cette musique est franche et spontanée. La fameuse chanson fournit deux thèmes. La première moitié, selon les paroles

mêmes, sert de leitmotiv au « bon roi », la seconde caractérise le fidèle Eloi. L'œuvre est plaisante ; l'auteur a voulu amuser : il y a réussi.

M. Delmas ; Fr. Bousquet. — Prix de Rome et lauréat du Concours musical de la Ville de Paris, Marc Delmas fit représenter, en 1927, à l'Opéra, un ballet extrait de l'œuvre couronnée, *Cyrcé*. Il s'agit de la veuve d'un prince asiatique qui ne veut point se plier à la tradition et refuse de monter sur le bûcher. Mais le dieu du feu la vient prendre et l'entraîne auprès du cadavre de son époux. Sur cette donnée assez simple, Marc Delmas a écrit une musique également simple, où la mélodie coule à pleins bords, exprimée par un orchestre passionné. On lui doit encore un drame héroïque en trois actes, *Louis Catelet*, qui fut créé en 1928 au théâtre de plein air de Saint-Quentin, et un opéra-comique en un acte, *Camille*, représenté à la salle Favart en 1921.

Le roman de Jean Vignaud, *Sarati le Terrible*, devait tenter un musicien. Francis Bousquet, Prix de Rome, a donc été séduit par la couleur intense du décor, par la vigueur des caractères et par la violence des passions, et il a traduit musicalement ces divers aspects du drame. Sarati, surnommé le Terrible, exploite à Alger un hôtel meublé de dernier ordre ; dans un « casse-croûte » achalandé pareillement il vend à boire aux débardeurs, au milieu des tas de charbons du port. Figure pittoresque, enlevée par les auteurs avec la franchise de dessin qui convient, Sarati a pour compagne une Espagnole, Remedios, qui fut sa maîtresse et qu'il n'aime plus, car toute la tendresse dont est capable ce violent est fixée sur Rose, sa nièce, qu'il a fait élever soigneusement et qui, maintenant, est une jeune fille. Arrive un soir, à l'hôtel de Sarati, un jeune homme que sa visible déchéance n'empêche point de conserver grand

air. C'est, en effet, le comte Gilbert de Kerradec qui fuit son pays natal après avoir grièvement blessé son frère, au cours d'une rixe provoquée par une rivalité amoureuse. Gilbert se cache. Rose est troublée, apitoyée. Des marins bretons reconnaissent Gilbert, tandis que celui-ci, devenu débardeur, « coltine » courageusement des sacs de charbon sur le port ; les matelots instruisent Sarati, qui voit aussitôt quel profit on peut tirer de cette révélation. Mais Rose ne cache point son sentiment envers Gilbert et Sarati, à cette déclaration, ivre de fureur, veut saisir la petite qui s'enfuit avec Remedios, et va rejoindre son amoureux. Sarati, seul, vaincu, désespéré, accepte de donner son consentement au mariage, mais, le soir des noces, il s'approche à pas furtifs de la maison des jeunes gens, voit le couple enlacé sur la terrasse et, ne pouvant supporter sa souffrance, se frappe au cœur de son poignard. L'action est ramassée, les péripéties se succèdent, traitées avec sincérité par le musicien qui a peint un tableau d'un orientalisme violent et passionné. Au deuxième acte, un thème breton, traité en trio vocal — les trois marins de Quimper chantent joyeusement comme matelots en bordée — s'oppose aux mélopées arabes et aux cris des « gagne-petit » du port. Cette scène, *mutatis mutandis*, rappelle par son agencement musical l'acte de *Louise* construit sur les Cris de Paris. Il y a bien des analogies, d'ailleurs, entre le tempérament de Francis Bousquet et celui de Gustave Charpentier. On ne peut que souhaiter au jeune Prix de Rome le succès de son aîné. Des livrets comme celui de *Sarati*, aussi francs, aussi dramatiques, conviennent parfaitement à son talent, et la carrière de Francis Bousquet devra à Jean Vignaud un heureux départ.

Félix Fourdrain, qui fut un excellent organiste

(1880-1923), a écrit dans sa courte existence une dizaine de partitions dramatiques dont la première, *La Légende du Point d'Argentan* (Opéra-Comique, 1908), plut par un charme facile. *Madame Roland*, *Vercingétorix*, *Les Contes de Perrault*, *La Mare au Diable*, *La Glaneuse* contiennent d'aimables pages, mais ne purent classer leur auteur au rang qu'il faut atteindre pour maintenir le succès, et *La Griffe*, montée à l'Opéra-Comique en 1923, ne resta pas au répertoire.

Il y a dans la musique d'Isidore de Lara une certaine violence qui l'apparente aux véristes. Sa *Moïna*, qui met en scène un épisode de la malheureuse histoire d'Irlande (espérant que la France de la Révolution va l'affranchir de la tutelle anglaise), est un drame impétueux et ramassé. *Sanga* eut quelques représentations en 1909 à l'Opéra-Comique. *Messaline* (Monte-Carlo, 1899) doit à son titre et à la sensualité débordante de la musique une popularité qui n'est peut-être pas du meilleur aloi, mais qui suffit à la maintenir au répertoire de nombreuses scènes lyriques.

Le *Quo Vadis* de Jean Nougès (né en 1875) connaît un succès de même ordre : l'attrait d'un spectacle où les fauves tiennent un rôle à côté des chanteurs, le mélange de mysticisme (pour une très faible part) et de volupté, la représentation d'une Rome convenue, brutale et raffinée, le souvenir du roman de Sienkiewicz plus que celui du *Satyricon* (combien ont lu celui-ci, qui louent si fort celui-là ?) ont attiré la foule aux représentations de cet opéra. En 1909, *Chiquito*, scènes de la vie basque, fut monté à l'Opéra-Comique. Jean Nougès a encore écrit *La Danseuse de Pompéi*, sur un livret tiré du roman de Jean Bertheroy, *L'Aigle*, *La Vendetta*, *Tamyris*.

Ni *Le Voile du Bonheur* de Charles Pons (Opéra-Comique, 1911) malgré la collaboration de Georges Clemen-

ceau pour le scénario et de Paul Ferrier pour le livret, ni la *Sainte Odile* de Marcel Bertrand, sur un livret de Georges Lignereux (Opéra-Comique, 1923), malgré la sympathie du public envers les légendes alsaciennes, n'ont pu se maintenir au répertoire. Marcel Bertrand a donné à Rouen, en 1929, *Plus que Reine*, opéra mélodramatique dont la musique ne put, en dépit des meilleures intentions, masquer les défauts.

En février 1914, l'Opéra-Comique montait *La Marchande d'Allumettes*, de Tiarko Richepin, où le jeune musicien faisait preuve d'une grande facilité et de quelques qualités plus sérieuses. Mais cette œuvre, très plaisante, n'eut qu'un succès éphémère.

Deux wagnériens : Léo Sachs, M.-M. Lévy. — M. Léo Sachs, comme jadis Verdi, s'est donné pour tâche de collaborer avec Victor Hugo. Il a tiré de la trilogie des *Burgraves* un drame lyrique en quatre actes qui fut représenté au Théâtre des Champs-Élysées en 1924. L'œuvre est consciencieuse et digne de respect, car elle a été longuement, minutieusement travaillée. Elle est comme imprégnée de Wagner, et non seulement par le « leitmotivisme » extrême qui gouverne sa structure, mais encore par la manière d'harmoniser et d'instrumenter. Et pourtant, c'est à Gabriel Fauré que *Les Burgraves* sont dédiés, à l'inventeur de ces enchantements sonores qui sont tout à l'opposé des philtres wagnériens...

S'il est un étrange destin, c'est bien celui de Michel-Maurice Lévy, plus connu sous le pseudonyme de Bétové, que son art des parodies musicales a rendu célèbre au music-hall. Car, pour gagner sa vie, Michel-Maurice Lévy, que la composition musicale eût laissé mourir, a parodié les maîtres du passé et les auteurs à la mode. Mais c'est bien le cas de dire que la parodie est une forme de l'hommage, car, écrivant pour son compte

et sous son nom, Michel-Maurice Lévy nous a donné *Le Cloître* où l'hommage à Wagner, pour être sans ironie, est plus vivement encore affirmé. Par la couleur de l'orchestre autant que par le choix des thèmes, il évoque à chaque page le maître de Bayreuth. Mais, ceci dit, et qui est défendable, après tout, on ne saurait refuser à sa musique une grande noblesse et une véritable force tragique. Le drame de Verhaeren est l'un des plus sombres qui aient été mis en scène (c'est pourtant l'Opéra-Comique, en décembre 1926, qui représenta *Le Cloître*, mais c'est aussi rue Favart que l'on reprit *Scemo*). Il n'y a point de personnages féminins, et les conflits de conscience autant que les rivalités monastiques font tout le sujet de la pièce. Le mérite du compositeur n'en est que plus grand d'avoir donné de la vie à ce drame où toute l'action est psychologique et où les personnages, sauf à de rares instants, peuvent garder les mains croisées sous les manches de leurs coules. Il a réussi à nous émouvoir par sa fougue, par la réelle puissance et la justesse de ses accents. N'y a-t-il pas comme une revanche — ou comme une ironie du sort — dans cette aventure d'un musicien qui, durant des années, joue le rôle d'un amuseur, et qui compose à ses instants de loisir le plus sérieux, le plus noir des drames lyriques qu'il nous ait été donné d'entendre depuis des années ?

● **Gabriel Fauré.** — C'est au théâtre, où il vint fort tard, que Gabriel Fauré a peut-être porté l'éclat le plus lumineux de son génie.

Caligula, dont la partition est écrite pour accompagner la tragédie d'Alexandre Dumas, date de 1888 ; *Shylock*, musique de scène pour le drame en vers d'Edmond Haraucourt, d'après *Le Marchand de Venise*, est de 1889 ; *Pelléas* est de 1898. Mais c'est aux Arènes de Béziers,

en 1900, que Gabriel Fauré fit ses véritables débuts de compositeur dramatique avec *Prométhée*. Il avait 55 ans.

Le *Pelléas* de Fauré est une sorte de poème symphonique écrit en marge du drame de Maeterlinck : le *Prélude* nous fait entrer dans le mystère de ces bois où Mélisande, tout à l'heure, va rencontrer Golaud. La *Fileuse* est un délicieux interlude d'une grâce et d'un charme que la concision de la pièce semble augmenter encore ; la *Sicilienne*, non moins connue, est non moins bien venue (Fauré l'avait écrite antérieurement ; de là, comme le remarque M. Kœchlin, la disparate sensible, mais non point choquante). Enfin le *molto adagio* qui sert de prélude au dernier acte est une des meilleures pièces symphoniques écrites par le maître. Il suggère tout le drame et le résume en une évocation musicale d'une intense émotion.

Prométhée démontre victorieusement que le « doux Fauré sait, peut, tout aussi bien, être le vigoureux Fauré. La tâche est singulièrement difficile : M. Castelbon de Beauxhostes, organisateur des fêtes de Béziers, exige impérieusement — et c'est bien compréhensible, puisque la date des fêtes est irrévocablement fixée — une partition que le musicien n'a pu achever commodément, entre ses leçons et ses articles. Il se méfie de ce plein air, qui efface toutes les nuances — lui dont l'art est tout nuances. Et les répétitions ne vont point sans déboires. Enfin la première arrive ; un orage d'une violence inouïe s'abat sur les arènes quelques heures avant la représentation et détruit les décors qu'il faut réparer en hâte. *Prométhée*, cependant, brave le feu du ciel et triomphe. Evidemment, l'adaptation de Jean Lorrain ne vaut point le drame d'Eschyle, mais n'est pas sans grandeur véritable. Elle apportait au musicien une formule neuve, ou renouvelée de l'antique : les chœurs, les personnages divins devaient chan-

ter, tandis que les autres parlaient leurs rôles. Le Prélude du premier acte et le chœur du début qui s'y enchaînent sont d'une puissance et même d'une sauvagerie extraordinaires. La hardiesse des dissonances, à de certains endroits, peint à merveille ces hommes des premiers âges attendant la venue de l'« oiseau Feu », clamant leur enthousiasme, célébrant Prométhée « qui est la Force », mais qui « est aussi l'Espérance ». C'est d'un lyrisme qui s'élève à la hauteur d'Eschyle. Et quelle simple grandeur dans la scène où Prométhée repousse Gaïa, la Terre, sa mère, et Pandore, qui veulent l'arrêter au moment qu'il va gravir la colonne pour rapporter le Feu, promis aux hommes !...

Le second acte nous montre les funérailles de Pandore, puis la scène terrible d'Héphaïstos enchaînant le Titanide au rocher, où l'aigle viendra lui déchirer le foie. Mais voici que Pandore ressuscite, consolatrice du Titan supplicié ; Bia, implacable, lui barre la route. Le troisième acte, après un admirable prélude, contient les chœurs des Océanides, puis la remise, par Hermès, du funeste présent des dieux à Pandore, la boîte contenant tous les maux qui vont se répandre sur la Terre. Les cuivres clament la grandeur des dieux et la misère des hommes. Prométhée en vain adjure Pandore de laisser ce coffret. On n'écoute point le prophète, et le chœur exprime l'espoir de l'humanité douloureuse...

La structure même de ce drame lyrique impose le souvenir de la Tétralogie wagnérienne. Mais si les œuvres se rapprochent par une grandeur, une majesté rarement égalées, elles s'éloignent par le tempérament de leurs auteurs. Il y a vraiment quelque chose de grec dans le génie de Fauré : la beauté sereine de ses créations évoque l'Hellade et ses chefs-d'œuvre aux proportions harmonieuses. Son art est eurythmique et sa perfection est accessible et vivante ; il n'a rien de glacé — pas plus

qu'un dialogue de Platon ou que la tragédie d'Eschyle elle-même, qui lui sert de prétexte. Et c'est miracle, précisément, que le musicien si moderne soit, plus que le poète-librettiste, de plain-pied avec l'antiquité et traduise par ses harmonies et sa mélodie la noblesse et la grandeur du vieux tragique.

Le même miracle s'est renouvelé avec *Pénélope*. Le livret de René Fauchois n'est ni meilleur ni pire que celui de Jean Lorrain. Mais ses défauts (il en est d'apparents et qui semblent libertés un peu vives prises à l'endroit de l'*Odyssée* : plus de Télémaque, plus de Pallas, une Pénélope plus moderne que vraiment antique), la musique les balaie, les fait disparaître, et nous les voyons si peu qu'il nous faut réfléchir, relire froidement le poème pour les découvrir, car au théâtre plus rien n'en reste ; nous sommes livrés sans défense au magicien des sons ; il nous entraîne avec lui, nous conduit à Ithaque, et c'est le véritable héros homérique qu'il nous y fait voir. Toutes disparates sont effacées que, tout à l'heure, nous apercevions dans le poème. Et pourtant il parle un langage harmonique qui est bien de notre siècle ; il n'use d'aucun artifice, se tient loin du pastiche et de l'imitation facile. Sa propre richesse l'égale au trésor du vieux monde en sa nouveauté. Il a même fraîcheur et même grandeur parce qu'il est aussi simple sous l'apparente complication de sa science musicale, parce qu'il laisse parler son cœur, et que c'est de lui-même qu'il tire ces accents émus, ce trouble auquel nous ne résistons point en écoutant Pénélope, Ulysse, Eumée. Pouvaient-ils s'exprimer autrement ?

Il n'est que d'entendre l'introduction pour en être persuadé. Immédiatement nous voici transportés bien loin dans le temps et dans l'espace. L'atmosphère est transparente et fine — non point lumineuse avec éclat, mais comme la font les approches du crépuscule. Un

beau jour luisait tout à l'heure, dont nous percevons encore la douceur. Des brumes indécises flottent déjà. L'orchestre — le quatuor à cordes tout d'abord — pose ces touches avec une magnifique certitude. Puis voici les thèmes des deux personnages principaux : l'épouse fidèle que la longue attente n'a point changée, la gardienne du foyer, qui sait entretenir la flamme de l'espérance en son cœur, alors que tous, autour d'elle, désespèrent, alors que les prétendants, chaque jour plus audacieux, l'assiègent, la pressent ; et le Roi, aussi simplement humain que ses bergers, souverain dont la majesté reste patriarcale et qui domine cependant tous les sujets par la double force de l'esprit et du corps. Pour le définir, Fauré a trouvé un motif d'une belle clarté : cette suite de notes qui s'impose à l'attention est pareille à ces épithètes homériques, véritables *leitmotive* par lesquels l'aède caractérisait ces héros et jusqu'aux objets inanimés, jusqu'aux phénomènes de la nature *Poluphloisbos Thalassé*, la mer-dont-on-entend-au-loin-le-mugissement ; *Glaukôpis Athènè*, Minerve-aux-yeux-azurés... Inoubliables qualificatifs, dont la répétition n'étonne point et qui demeurent un des charmes de cette divine poésie. Chez Fauré, le « *leitmotivisme* » est tout pareil à celui du poète. Il fait oublier qu'il est un système ; il s'incorpore, en quelque sorte, à la pensée elle-même. Essentiellement simple, il perd tout caractère conventionnel, et d'autant plus qu'il s'intègre à la mélodie ou à l'orchestre d'une manière si intime qu'il ne semble jamais se trouver là comme dans un travail d'incrustation, mais au contraire comme l'expression toute spontanée et de prime jet de la pensée. Car cette partition limpide est d'une « musicalité » qui l'apparente aux chefs-d'œuvre de Mozart.

Au premier acte, l'exposition occupe trois scènes : l'attente de Pénélope, l'insolence des prétendants,

Est-il un spectateur qui ignore le sujet ? Est-il, en effet, au monde une histoire dont les détails nous soient mieux connus ? Et pourtant nous nous intéressons à cette exposition du drame comme s'il s'agissait pour nous de choses toutes nouvelles. Puissance de la musique qui enveloppe le texte, les situations dramatiques, d'une atmosphère si juste, si neuve aussi, qu'il nous semble avoir la révélation du vieux mythe en sa fraîcheur première. Lorsque paraît la Reine, affirmant devant les parasites éhontés que le Maître va revenir, que Zeus permettra son retour, lorsque, soupçonnant la ruse pieuse de Pénélope, Eurymaque exige que la reine file sous les yeux de ceux qui attendent impatiemment la fin de l'interminable ouvrage, lorsque Pénélope, enfin, au comble de l'anxiété, exprime son désespoir et que paraît le mendiant misérable qui n'est autre que son époux déguisé, la musique, par une merveilleuse progression, nous prépare aux merveilles qui vont suivre. Il y a dans les accents que le compositeur prête à son héroïne une noblesse infinie. Mais comme elle reste femme, cette reine si majestueuse, comme la mélodie qui exprime ses sentiments, son attente, et jusqu'au tressaillement secret de ses désirs, est d'un pur dessin, d'une grâce exquise ! Devant le vieillard elle a senti comme un mystérieux avertissement. Ici la musique exprime vraiment l'inexprimable, tout ce que les mots, trop précis ou trop lourds d'un sens matériel, seraient impuissants à suggérer. Et, parallèlement, que de force, de sage réflexion et d'ardeur contenue aussi, que de virilité dans ces phrases d'Ulysse — jusqu'au cri de passion « Épouse chérie !... ». Et quel finale résumant, couronnant ce splendide premier acte !

Le deuxième est d'une autre beauté, plus idyllique, plus apaisée, d'abord, mais qui prépare l'éclat de l'appel aux armes. Devant la mer infinie, où vogue sans doute

l'époux attendu, Pénélope vient, comme chaque soir. Un dialogue d'Eumée et d'un des pâtres a d'abord créé l'atmosphère, étendu sur ce décor la magie de la pâle lumière nocturne et des flots qui se jouent sur la grève chantante. Et sur ce fond, d'une couleur antique si harmonieusement nuancée, va s'édifier maintenant une des scènes les plus simplement belles qui aient jamais été mises au théâtre. Le vieillard et la reine restent en présence. Celle-ci interroge. Prudent, son hôte, par une progression incessante — où il manque pourtant de livrer son secret — gagne la confiance de Pénélope. Il a vu Ulysse. Alors, il suggère d'imposer aux prétendants l'épreuve qui lui permettra de vaincre : bander l'arc du roi. Puis, la reine partie, il se révèle à Eumée et aux bergers : « Je suis Ulysse ! ». Et l'acte s'achève dans la fièvre que domine et qu'organise en victoire la volonté prudente du roi d'Ithaque enfin revenu.

Au début du troisième acte, le voici au milieu de ses armes, qui se prépare à châtier Eurymaque et la troupe des Prétendants. Euryclée, puis Eumée surviennent, les prétendants paraissent enfin : ils vont se soumettre à l'épreuve imposée, dont le vieillard, admis par dérision à tenter l'aventure après que nul n'a réussi, sort vainqueur. Et le carnage aussitôt commence, ponctué, commenté par une musique d'une formidable puissance. Qui donc a pu prétendre que Gabriel Fauré n'était pas un musicien de théâtre ? Jamais tant de hardiesse n'a paru jointe à tant de sûreté. Mais jamais pareille justesse d'expression n'a été réalisée. L'équilibre est parfait, et pourtant, quels chemins aventureux suit le compositeur ! Quels précipices il côtoie sans cesse où d'autres auraient versé !

Tonale, sa musique, cependant, s'avance comme hésitante et capricieuse entre les tonalités. En trois ou quatre accords, elle passe d'un ton à un autre et qui est tout à

l'opposé de ce que l'on est accoutumé d'entendre. Et ces audaces, à peine croyables quand on les lit, s'imposent comme les choses les plus simples, par un effet du génie. Elles sont si bien à leur place qu'elles prennent une sorte de caractère de nécessité. On n'imagine point qu'il en puisse être autrement. Jamais l'art ne s'est élevé plus haut, jamais l'inspiration n'a paru pareillement rajeunir les moyens d'expression.

D'où vient donc que de telles œuvres, qu'un *Prométhée* et une *Pénélope*, admirés infiniment et dès leur création, ne soient pas plus souvent joués ? *Prométhée* exige des conditions spéciales : une exécution à l'Hippodrome montra que la musique, écrite pour le plein air, s'accommodait mal d'un espace clos, fût-il immense. Réorchestré pour l'Opéra, *Prométhée* garda sa beauté, mais perdit un peu de son ampleur. Quant à *Pénélope*, on ne voit point les raisons qui s'opposent à ce qu'elle reste au répertoire — pas même cette raison d'argent contre laquelle nulle raison d'art ne saurait — hélas ! — prévaloir, — car *Pénélope* donne des recettes suffisantes. D'aucuns ont incriminé le livret de René Fauchois, sa rhétorique et sa grandiloquence, et prétendu qu'il « interdirait à l'œuvre de conserver toujours la place suprême » (Georges Auric). Mais ceux-là mêmes qui firent ces réserves ont reconnu que « le génie fauréen rendait acceptable un deuxième acte scéniquement inexistant ». Et, en effet, il n'est pas exagéré de dire que la beauté musicale pénètre si bien l'œuvre que la charpente disparaît, comme disparaissent les livrets de Shikaneder et de Da Ponte sous la musique de Mozart. Que les vers du livret soient boursoufflés, peu nous chaut. Le sens véritable et qui s'impose à tous n'est plus celui des mots, mais celui de la musique. Quant au scénario, à l'enchaînement des situations dramatiques, comment le juger si détestable, puisqu'il a donné prétexte à Fauré d'écrire

quelques-unes des pages les plus simplement belles, les plus authentiquement nobles de toute la musique dramatique ? Et parmi celles-ci ne compte-t-on point justement une grande part de ce deuxième acte, prétendu « inexistant » ? Le vide, le non-être, nul, eût-il du génie, ne peut l'employer comme support. Or, l'une des qualités essentielles de la musique écrite par Fauré sur les données du deuxième acte est précisément de suivre avec une parfaite exactitude le texte de René Fauchois.

Créée au Théâtre des Champs-Élysées à la veille de la guerre par Mlle Lucienne Bréval et Lucien Muratore, *Pénélope* fut reprise en janvier 1919 à l'Opéra-Comique, où le rôle échut à Mlle Germaine Lubin. Une seconde reprise eut lieu en 1924, avec Mme Claire Croiza. Trois fois l'héroïne de Fauré trouva des interprètes dignes de l'admirable partition. Mais, hélas ! la mise en scène de l'Opéra-Comique est ridicule : les décors en trompe-l'œil, le mobilier conventionnel, la figuration dérisoire ne peuvent que choquer les spectateurs les moins exigeants. La musique n'en est pas amoindrie : elle est si forte et si élevée qu'elle demeure à l'abri de ces contingences...

Masques et Bergamasques est un « divertissement » qui fut composé pour tenir l'affiche avec *Pénélope*, en 1920. L'Opéra-Comique en donna la première le 4 mars et l'on fut d'accord unanimement à louer l'élégance de ce poème dansé. Le scénario est de René Fauchois qui l'a fait dériver ingénieusement des *Fêtes Galantes* de Verlaine. *Masques et Bergamasques*, ces mots eux-mêmes imposent à l'esprit décor et personnages. Le paysage sera celui de la *Conversation dans un Parc* ou de l'*Embarquement pour Cythère*. Les personnages viendront, comme attirés par un nostalgique désir, peupler cette pelouse et s'accouder à cette balustrade ; ainsi le scénario s'organise qui met en présence Arlequin, Colombine et

Pierrot. Ces trois protagonistes, venus de la *commedia dell'arte*, ne peuvent rester muets. Ils parlent, nous annoncent les diverses scènes auxquelles nous allons assister — scènes d'amour dans le silence complice de la nuit argentée. Et les plus exquis pièces de Fauré s'incorporent à l'action : le *Clair de lune*, le *Madrigal*, le *Doux chemin*, la *Parane*. Des vers de Verlaine, irréels, vaporeux, semblent flotter dans cette musique aimable. Nous sommes hors du temps et de l'espace, dans un monde de féerie — dans cet univers où déjà Mozart nous avait emportés.

M. Kœchlin (dans son remarquable livre auquel il faut toujours revenir quand on parle de la musique de Fauré) a souligné la ressemblance des interludes écrits par Fauré pour relier les pièces antérieures, enchâssées dans *Masques* — avec le style de Mozart. Cette ressemblance, ajoute-t-il, s'étend à la nature des idées et parfois même à l'harmonisation. Rien n'est plus juste. L'hommage est digne du maître qui l'offre et du maître qui le reçoit. Si opposés qu'ils restent, si bien de leur temps qu'ils soient, l'un et l'autre ont ceci de commun qu'ils ont été des créateurs profondément originaux et passionnément sincères, et qui, avec une inimitable simplicité, ont agrandi tout ce qu'ils ont touché, et, dans leurs moindres œuvres, ont mis une flamme éternelle de beauté.

CHAPITRE XIV

LES COURANTS ET LES IDÉES

IV

VERS UN RECLASSEMENT DES GENRES

Ainsi que nous le marquions au début de cette étude sur l'évolution du théâtre lyrique pendant la période contemporaine, le temps n'est pas si loin où les vieux genres, d'une part, semblant épuisés, et où Debussy, puis Paul Dukas paraissant d'autre part avoir tout dit de ce que l'on pouvait exprimer à la scène, les musiciens étaient tentés de se détourner du théâtre. Alors *Tristan* et *Pelléas*, ces deux pôles, semblent les deux termes d'un dilemme. Et pourtant, c'est le moment où des chercheurs s'engagent en des voies nouvelles. Quelques-unes ne sont que des impasses ; d'autres, qui semblent impraticables, vont s'ouvrir, peut-être, sur de larges horizons.

Et comme l'*opera seria* et son dérivé le drame lyrique, comme l'opéra-comique ne tentent plus personne, on se tourne vers le ballet. On ressuscite l'opéra-ballet, on essaie ce que l'on pourrait appeler le mélodrame en donnant au mot son sens exact — de drame parlé, accompagné de musique. Remarquez quelle place nulle le théâtre selon l'ancienne formule tient dans l'œuvre de chefs de file comme Florent Schmitt, Maurice Ravel,

Albert Roussel : du premier, *La Tragédie de Salomé* est intitulée « drame muet » ; il n'écrit point d'opéras, ni de drames lyriques, ni d'opéras-comiques, mais de la musique pour *Antoine et Cléopâtre*, drame sans un seul rôle chanté, et pour *Salammbô*, qui est un film ; et il compose *Le Fonctionnaire* qui est une pantomime, puis un ballet, dont la *Ronde Burlesque* nous indique le ton. Le second écrit *L'Heure Espagnole*, après avoir donné des ballets. Mais où ranger ce chef-d'œuvre d'humour parodique, si fort bien à sa place à l'Opéra, en dépit du cadre ? Et *L'Enfant et les Sortilèges*, dans quelle catégorie le faire entrer si l'on n'en crée point une tout exprès ? Albert Roussel, après *Le Festin de l'Araignée*, ballet d'un genre bien neuf, donne *Padmâvatî*, opéra-ballet qui rajeunit la formule de Lulli. Puis il écrit *La Naissance de la Lyre*, avec des rôles déclamés, d'autres chantés, avec des chœurs et des danses, formule audacieusement neuve et qui sera certainement reprise. Et puis, Maurice Emmanuel fait jouer *Les Perses*, qui sont une sorte d'opéra parlé, autre innovation non moins curieuse, non moins digne d'être imitée... Tout cela montre aux yeux les moins prévenus un désir certain de « faire autre chose », de sortir des sentiers trop battus.

Parallèlement, s'opère un reclassement des genres : la voix humaine retrouve son charme trop dédaigné ; le rire ne semble plus si méprisable (*L'Heure Espagnole* et *Le Fonctionnaire* nous le faisaient bien voir). Les temps sont mûrs pour une résurrection de l'*opera buffa*, mais, naturellement, ornée de couleurs nouvelles et mise au goût du jour : *Angélique* paraît.

Et puis les progrès si rapides des enregistrements phonographiques (ou quelque autre cause analogue, mais comment ne pas songer au disque devant ces œuvres qui semblent faites sur la mesure d'un plateau de laque ?) invitent Darius Milhaud à composer ses :

« opéras-minutes », après ses incursions dans le genre dramatique, ses rajeunissements des vieilles légendes.

Voici donc le résumé de ce bilan : d'une part, hésitations, tentatives, mais volonté très nette de changer les formes périmées. D'autre part, et conjointement, évolution de la musique dramatique vers une plus grande liberté tonale et rythmique.

Florent Schmitt. — On a prononcé, à propos de la musique de Florent Schmitt, le mot d'« orientalisme ». En fait, ses œuvres les plus développées sont, pour la plupart, inspirées de l'Orient biblique ou classique (le *Psaume*, *Salomé*, *Antoine et Cléopâtre*, *Salammbô*, *Abisag*, etc.). Et puis aussi, c'est par l'éclat de sa palette que Florent Schmitt se montre orientaliste — non point qu'il fasse large place au folklore et qu'il accueille aisément les thèmes et les rythmes dont le moindre voyage permet de faire moisson, mais parce qu'il sait colorer sa musique de tout le soleil de l'Orient — lumières et ombres, reflets et mirages.

C'est bien ainsi que nous apparaît *Salomé*. Remarquons le titre, tout d'abord : *La Tragédie de Salomé*, drame muet en deux actes et sept tableaux, livret de Robert d'Humières. Drame muet : c'est bien intentionnellement que l'auteur a choisi ces mots et qu'il les a préférés à tous ceux qui jusqu'alors servirent à désigner les ouvrages de cette sorte. La version primitive, destinée à la Loïe Fuller, n'était écrite que pour un petit orchestre de vingt instruments, sous la conduite de l'excellent chef D.-E. Inghelbrecht. La première en fut donnée au Théâtre des Arts le 9 novembre 1907. Puis, après avoir développé l'instrumentation pour un orchestre de concerts, Florent Schmitt la confia à Gabriel Pierné qui la mit au programme des Concerts Colonne en 1911. Le rôle muet de *Salomé* et ses danses tentèrent

ballerines et directeurs de spectacles. Les Ballets Russes amenèrent l'œuvre à l'Opéra, et elle demeura depuis au répertoire, maintenant son succès.

La première version étonna tout le monde par sa richesse concentrée en un orchestre aussi réduit. C'est le secret des vrais musiciens de savoir aussi bien utiliser sans emphase les grandes masses sonores que tirer d'un petit nombre d'exécutants des effets de puissance que ne trouveront jamais d'autres compositeurs moins bien inspirés — ou de talent plus modeste. La seconde version, avec le *Quintette* et le *Psaume*, plaça Florent Schmitt au premier rang des musiciens français. Le *Prélude*, construit sur deux thèmes, l'un confié au cor anglais, l'autre à l'orchestre entier qui monte puis descend une gamme, semble opposer le Précurseur, et la parole qu'il annonce, à la civilisation hébraïque corrompue, le monde de Moïse à ce qui sera le monde chrétien. Salomé paraît, et l'orchestre traduit la joie « enfantine » de Salomé, se parant des bijoux apportés par Hérodiadès : c'est la *danse des perles*, développée jusqu'à son épanouissement frénétique en trilles éblouissants comme les pierreries. Vient ensuite l'épisode des *Enchantements sur la mer*. Tandis qu'Hérode poursuit son rêve luxurieux dans la nuit, Salomé ayant disparu, de la mer montent « des lambeaux de vieux chants d'orgie, étranglés par la pluie de bitume et de cendre, aux terrasses de Sodome et de Gomorrhe ». Et une voix sort de l'abîme, puis, au loin, des vapeurs s'élèvent ; elles approchent ; Salomé revient et commence à danser. C'est la *danse des éclairs*, « la danse lascive, la poursuite d'Hérode, la fuite amoureuse. Salomé saisie, ses voiles arrachés par la main du tétrarque... Elle est que un instant, mais Jean subitement apparu s'avance et la couvre de son manteau d'anachorète. Mouvement de fureur d'Hérode, vite interprété par Hérodiadès dont on signe livre Jean au bourreau qui l'entraîne et »

réapparaît bientôt, tenant la tête sur un plat d'airain ».

Salomé se saisit de cette tête sanglante, la contemple, terrifiée, et la lance dans la mer. Mais une tête apparaît, regarde la danseuse, disparaît, reparaît, multipliée, à tous les points de l'horizon. « Épouvantée, Salomé tourne sur elle-même pour fuir les visions sanglantes ». Pendant cette *danse de l'effroi*, l'orage éclate, terrible. La foudre tombe, « faisant voler en éclats les pierres de la citadelle. Le mont Nebo jette des flammes. La chaîne entière du Moab s'embrase. Tout s'abat sur la danseuse qu'emporte un délire infernal ». Sur cet argument, le compositeur a écrit une partition d'une puissance et d'une richesse étonnantes. P.-O. Ferroud, dans son étude sur Florent Schmitt déjà citée, a raison d'insister sur la date où parut *La Tragédie de Salomé*: 1907 — c'est-à-dire trois ans avant *L'Oiseau de Feu* — car il y a déjà dans cette musique, ajoute-t-il justement, l'essentiel de l'art strawinskyste. Et c'est à son propos que L. Tancrède de Visan parla, pour la première fois, du « dynamisme ». Le fait est que la force active de ces rythmes, l'inattendu des combinaisons de mesures (*danse des éclairs* à $\frac{3 + 1/2}{4}$ et *danse de l'effroi* à 5/4)

ont sans doute, comme le dit P.-O. Ferroud, « une part dans les origines secrètes de la *Danse Sacrée* qui fut l'émoi de 1913 ».

Ces qualités et cette originalité si marquées se retrouvent dans *Antoine et Cléopâtre*. L'œuvre, qui aujourd'hui reste sous la forme de deux suites d'orchestre, a été primitivement écrite pour la traduction du drame shakespearien par André Gide, que Mme Ida Rubinstein représenta en 1920 à l'Opéra, avec le concours de de Max, de Grétilat, d'Henri Bour et du danseur Harry Pilcer. Elle suit si exactement l'œuvre dramatique qu'on ne peut que regretter de l'en trouver séparée.

Pourtant, elle possède un pouvoir évocateur singulièrement efficace, et ce n'est point seulement parce que nous avons vu la pièce dans ses décors, parce que nous avons entendu les acteurs figurant les héros shakespeariens, que l'audition de la suite d'orchestre nous replonge aussitôt dans l'atmosphère du drame. Comment ne point sentir, dès le premier tableau, la lutte du devoir et de l'amour qui bouleverse Antoine ? Comment n'être pas séduit par la volupté farouche de cette reine passionnée ? Et la colère d'Antoine n'est-elle point exprimée comme l'est, l'instant d'après, son amoureux repentir, et puis l'extase voluptueuse ? Le second morceau nous peint le *Camp de Pompée*, et c'est une des plus larges et des plus belles fresques sonores que l'on ait écrites. Avec des moyens extrêmement simples — des fanfares éclatantes, puis assourdies — Florent Schmitt évoque la puissance guerrière de Rome. Ces cuivres qui lancent leurs appels tour à tour stridents et graves, et cette courte phrase au rythme obstiné, ces sonneries mêlées, puis divisées et enfin évanouies dans le silence nocturne, quelle page merveilleuse en sa concision ! Avant la bataille, Antoine passe *Une nuit au Palais de la Reine* : il hésite encore entre Cléopâtre et Rome, entre son honneur et son amour ; des phrases confiées aux cordes, d'autres au cor anglais, expriment ces alternatives et ce tourment. L'atmosphère est lourde de soucis, et la fête, les danses, l'ivresse ne peuvent les dissiper. Encore une fois l'orchestre traduit à merveille cette indécision et cette tristesse latente. Puis voici la *Bataille d'Actium*, la ruée sauvage des galères, les abordages audacieux, dans l'ahan saccadé des rameurs, et, au milieu de ces combats tumultueux, une phrase de cor s'élève, exprimant la pensée d'Antoine, son regret, peut-être, de l'honneur perdu. Mais ces songeries sont vite dissipées par la formidable rumeur de la bataille :

Octave a triomphé, et Antoine, résolu à mourir, veut encore une fois s'enivrer d'amour, épuiser toutes les joies, toutes les jouissances. Et nous assistons à l'*Orgie* et aux *Danses*, au cours desquelles reparaissent plusieurs des phrases déjà entendues pendant la nuit précédant la bataille, écho des pensées lancinantes qui rappellent à Antoine l'échéance prochaine. Mais un homme de sa trempe hésite-t-il ? L'ivresse s'étend, admirablement exprimée par une berceuse, une berceuse « ivre-morte » (comme dit très justement P.-O. Ferroud), puis l'épisode s'achève dans une sorte de torpeur. Voici enfin le *Tombeau de Cléopâtre*, le dénouement. Ahénobarbus s'est suicidé ; Antoine s'est poignardé ; Cléopâtre va mourir. Dans l'orchestre, les bois et les violoncelles gémissent, puis un rappel des thèmes déjà rencontrés amène un tutti formidable, qui semble un résumé du drame...

Écrire une partition pour un film est toujours une tâche pénible, parfois même rebutante ; l'inspiration est asservie rigoureusement au métrage de la bande : à dix mesures de scherzo doivent succéder autant de mesures d'un caractère grave, si telle est la fantaisie du découpeur. Quand il s'agit, en outre, d'une œuvre comme *Salammbô*, on imagine l'embarras du musicien ; on n'eut pourtant nulle idée de ses angoisses en écoutant sa musique lorsque *Salammbô* fut projeté à l'Opéra. On eut au contraire la notion que Florent Schmitt, de tous ceux qui s'étaient mêlés de transporter sur pellicule photographique l'histoire de la princesse carthaginoise, était le seul qui fût demeuré respectueux du chef-d'œuvre de Flaubert. On retrouvait dans sa partition comme un écho des phrases admirables du prosateur. On y retrouvait surtout cette grandeur souveraine — comme tout à l'heure dans son commentaire de Shakespeare —, ce mystère angoissant, ces fulgurations trouant les

ombres, ces oppositions de sauvage violence et de désirs voluptueux : tout cela, qui contrastait avec la lourdeur sans grâce des images projetées, dépassait tellement l'œuvre cinématographique que l'union semblait la pire mésalliance. Affranchie de cette matière (qui trahissait si bien le roman de Flaubert), la musique de Florent Schmitt a trouvé sa forme définitive dans la suite d'orchestre de *Salammbô*. Elle apparaît comme une œuvre puissante et décorative, d'une très haute valeur, et qui est au roman ce que *La Tragédie de Salomé* pouvait être à *Hérodias* : car il y a parité de talent entre le compositeur et l'écrivain, comme il y a parenté assez étroite entre leurs esprits. Florent Schmitt a trouvé de splendides accents pour traduire le grouillement des mercenaires aux jardins de Mégara, le désir passionné du barbare devant la fille du suffète, pour dire l'horreur du champ de bataille et du Défilé de la Hache. Par dessus tout, il a créé — à lui seul, et comme par une sorte de revanche de l'art pur sur la mise en scène matérielle — il a créé cette « ambiance » vraisemblable, que détruit, au contraire, la photographie d'une *Salammbô*, d'un *Spendius* ou d'un *Hamilear* ou la « prise de vues » d'une Carthage de carton, tellement plus étroite et mesquine — eût-elle coûté des milliards — que la Carthage de nos rêves suggérés par la prose de Flaubert.

L'Opéra-Comique, en février 1924, a donné la première du *Petit Elfe Ferme-l'œil*, tiré d'Andersen, par Florent Schmitt et André Hellé. Jamais collaboration ne fut plus heureuse que celle du peintre délicat et du musicien étincelant pour illustrer le charmant contescandinave : Hjalmar, petit garçon de six ans, dort ; le petit Elfe Ferme-l'œil l'emmène au pays des songes. Et nous voici qui assistons à la *Fête nationale des souris*, puis à l'arrivée d'une *Nigogne* lasse, qui conte ses voyages à Hjalmar. Après, quoi, l'Elfe montre à son jeune ami *Le Cheval de Ferme-*

l'œil, ou plutôt le fait assister à un combat héroïque entre un fantassin de plomb et un cavalier dont la monture n'est autre que le cheval mécanique de l'enfant. Puis, pour le consoler de la défaite de son pauvre soldat, Hialmar est amené au *Mariage de la poupée Berthe*, dont on célèbre précisément les noces avec Polichinelle : c'est dans la grande armoire que se forme le cortège, tandis que sonnent les cloches du village peinturluré. L'épisode suivant nous mène dans un monde encore plus fantastique, où les *Lettres boiteuses* dansent une ronde pour narguer la maîtresse d'écriture. Une *Berceuse*, chantée par la nourrice, fait le fond du tableau qui précède le dernier épisode : le *Parapluie chinois*, qui endort les enfants, mais non sans faire défiler devant leurs yeux clos une Chine éblouissante de fantaisie. Et dans ce ballet féerique aussi bien que tout à l'heure dans la tragédie punique, c'est la musique qui crée la magie. Elle est ensorcelante, cette partition où la science audacieuse se cache si bien sous la belle humeur désinvolte et chatoyante. Le finale est une merveille.

La *Danse d'Abisag* nous ramène à l'Orient biblique : le roi David, vieux, ne pouvait se réchauffer ; ses serviteurs firent chercher une vierge, afin qu'elle dormît en son sein et remédiât à ce grand froid du Roi. Abisag, la Sunamite, fut choisie parce qu'elle était la plus belle et on l'amena vers le Roi. Elle le servit, et dormit auprès de lui, mais le Roi ne la connut point. Ainsi est-il dit au troisième *Livre des Rois*. Abisag fut personnifiée par Mme Carina Ari, à l'Opéra-Comique, au cours du festival de danses qu'elle y donna en juin 1925. On a dit de cette pièce, assez courte, qu'elle était peut-être le chef-d'œuvre de Florent Schmitt, pour ses merveilles de rythme et pour son instrumentation étonnante ; elle est sûrement, en tous cas, un chef-d'œuvre.

C'en est un autre, mais d'un genre bien différent, que le

Fonctionnaire MCMXII. La musique en fut écrite pour un film de Régis Gignoux. Mais la partition fut exécutée au Concert Lamoureux en 1928, puis au Théâtre Bériza, où elle accompagnait un mimodrame. Ce fonctionnaire semble un fils de la mère Ubu et de M. Badin. Du héros de Jarry, il a l'incohérence et la truculence ; du légendaire personnage de Courteline, il a la régularité quasi animale. Il monte en grade toutes les dix minutes dans la hiérarchie administrative et reçoit une décoration nouvelle tous les quarts d'heure. Pour le reste, il joue au cerceau avec son rond de cuir, boit son encre, mange sa colle, se fait les ongles pour tuer le temps, attend dans une sorte de frénésie placide que sonne l'heure de quitter son bureau... On imagine — ou plutôt on ne peut imaginer, si on n'a pas eu la joie de l'entendre — quelle musique Florent Schmitt sut écrire sur un tel scénario. C'est un commentaire fidèle des gestes de notre fonctionnaire, une illustration de ses pensées les plus saugrenues. Et tout cela est comme un feu d'artifice sonore, traversé de fanfares (pour les décorations, promotions et élévations hiérarchiques), d'allusions parodiques. C'est d'une légèreté de touche étonnante, car on est surpris de voir tant de qualités dans une pochade, d'y découvrir d'aussi subtiles, d'aussi délicieuses inventions dans l'art de combiner les timbres.

Mais, pour les vrais artistes, il n'est point de petits sujets.

Maurice Ravel. — Après avoir fait les beaux soirs de l'Opéra-Comique, *L'Heure Espagnole* a retrouvé un succès plus grand encore à l'Opéra. Il ne semblait point, cependant, que l'acte délicieux de Franc-Nohain, lorsqu'il fut joué à l'Odéon, dût jamais tenter un compositeur. Ajouter des notes à ce dialogue si lestement enlevé, n'était-ce point le ralentir, et, partant, lui faire

perdre ses qualités ? Il fallait, en tous cas, beaucoup d'audace — et plus encore d'esprit — pour le tenter et pour réussir. Mais certaine sorte de chance n'échoit qu'à ceux qui la méritent et Maurice Ravel est de ceux-là : son *Heure Espagnole* le prouve.

On sait l'aventure de la belle Concepcion, femme de Torquemada, horloger à Tolède ; la belle profite, pour recevoir ses galants, du jour où son très débonnaire époux va remonter les horloges publiques. Tout le monde s'est amusé de voir un poète, puis un financier, successivement enfermés dans le coffre d'une horloge et montés comme colis sur les solides épaules de Ramiro le muletier, jusqu'à la chambre de la belle. Montés, mais redescendus bien vite, car le poète ne sait que débiter sonnets et madrigaux, et le financier obèse reste attaché à son horloge comme une hamadryade. Et quand Concepcion invite le brave et fort muletier à monter sans horloge, nous avons beau savoir que les muletiers, comme ailleurs les bergers, ont leur heure, en Espagne, nous rions de plus belle ; et nous rions plus encore lorsque le mari, de retour, délivre le financier et lui vend l'horloge que le pauvre soupirant « visitait ». Tout cela est d'une verve délicieuse, d'un jaillissement toujours imprévu et d'un esprit endiablé.

La musique de Maurice Ravel a toutes ces qualités. Elle ne déforme ni n'écrase jamais le texte, mais elle le souligne et le colore sans le retarder. La déclamation est d'une justesse extraordinaire. C'est une ligne mélodique calquée sur le débit naturel des personnages, et exactement convenable à leur caractère, à l'expression de l'idée. L'orchestre pose sur cette ligne, sur cette arabesque un rehaut de fines couleurs, et si joliment appropriées que le relief en est accentué sans que le dessin y perde le moins du monde et sans qu'un seul détail en soit amoindri. Il y a bien peu d'exemples d'une telle

perfection, d'une telle convenance entre le livret et la musique — et, pour tout dire, d'une telle réussite, et si peu due au hasard. Car il n'est pas vrai que l'art ne soit rien qu'un don divin : pour créer le chef-d'œuvre, il faut la main de l'artiste. Seulement, le chef-d'œuvre est d'autant plus parfait qu'il semble avoir été créé sans effort et que toute trace de labeur en est effacée : ici tout n'est que grâce et légèreté, caprice et fantaisie.

Le prélude crée — et jusqu'à l'obsession — l'atmosphère, pour ainsi dire mécanique, le décor horloger, où le musicien nous introduit. *Pianissimo*, sur une mesure à 5/4, une suite d'accords égrène les pulsations des balanciers. Puis c'est le tour des timbres de nous représenter cette volière d'oiseaux mécaniques, coucous, coqs, automates de toutes sortes, qui animent d'une vie artificielle la boutique de notre Torquemada, installé à son établi au lever du rideau. Et le dialogue commence. Chacun des personnages est caractérisé par un motif — *L'Heure Espagnole* a été écrite en 1907 et Wagner n'en est point tout à fait absent — d'un rythme qui le peint. Tour à tour, ces thèmes passent et reviennent, déformés, adaptés aux circonstances. Il est difficile d'indiquer dans cet ensemble si cohérent les pages les plus remarquables ; mais peut-être la scène où rêve Ramiro le muletier, qui « voudrait bien son sort changer pour être horloger, dans cette horlogerie, avec cette horlogère » est-elle la plus délicieuse de la pièce. Et d'autant plus que cet attendrissement de Ramiro, prétexte à sentimentalisme bien spirituel, est immédiatement suivi de la rentrée furibonde de Concepcion : « Oh ! la pitoyable aventure ! Et ces gens-là se disent Espagnols ! Au pays de Doña Sol ! ». Et quel accompagnement !... Mais il est impossible d'exprimer avec des mots la variété de cette musique, les fusées vocales du ténor⁷ (le poète), la placidité du muletier, l'ardeur, puis la résignation du financier,

l'impatience de Concepcion. Et tout cela s'épanouit dans le quintette final, bouquet de ce feu d'artifice qui éclate en parodie des opéras romantiques :

Un financier et un poète,
Un époux ridicule, une femme coquette
Qui se servent de vers tantôt longs tantôt courts
Avec un peu d'Espagne autour...

Un peu d'Espagne, non : c'est beaucoup d'Espagne que Maurice Ravel a mis dans sa musique, c'est toute l'Espagne du théâtre et des livres, c'est, dans l'espèce de panorama chatoyant du finale, un résumé de Bizet et Chabrier, et c'est même un peu d'Italie, pays du *bel canto* et des roulades. Les trilles du ténor, les vocalises de la soprano, les incursions de la basse jusqu'au fond de son registre, tout cela mêlé de grelots de mules, traversé de rythmes de seguidille et de habanera, volontairement conventionnel et pourtant si près de la nature, si ensoleillé, si parfumé, c'est tout l'art de Ravel et c'est là qu'il faudra chercher un témoignage de ce que fut l'esprit d'une époque heureuse et trop calomniée — celle d'avant la guerre.

En 1925, à Monte-Carlo, en février 1926 à l'Opéra-Comique, le musicien de *L'Enfant et les Sortilèges* affirma une fois de plus ses dons de poétique ironie. Le livret, de Colette, est charmant et d'une délicate naïveté. Un enfant rage sur ses devoirs d'écolier, déchire ses livres, crève une tapisserie, tire la queue du chat, commet cent méfaits et, calmé enfin, croit pouvoir rester en paix. Mais les meubles et les bêtes s'animent — car bêtes et choses ont une âme — et se vengent. Pourtant, dans la bagarre, au jardin, un écureuil est blessé, et l'enfant, ému de pitié, le panse. Son geste le sauve ; les bêtes le portent jusqu'à la maison. Telle est la donnée légère sur laquelle Maurice Ravel a écrit une musique finement jolie et savante. Ici, comme dans *L'Heure Espagnole*,

le compositeur suit son texte de très près et, comme les paroles, sa musique est d'une extrême variété. C'est une rare vertu que de pouvoir exprimer, avec cette apparente facilité et dans un langage sonore aussi minutieusement œuvré, sensations et sentiments dont la succession est aussi brusque que l'association des idées dans l'âme mouvante d'un enfant.

On a souligné, au moment, l'emploi par Maurice Ravel, dès le prélude, de la polytonalité (frottement du *fa naturel* harmonique de la contrebasse au *fa dièze* des deux hautbois). Mais la véritable originalité de cette musique n'est pas dans l'usage de ce moyen qui ne pouvait, au demeurant, surprendre personne. Elle n'est pas non plus dans l'adjonction à l'orchestre ordinaire d'un éoliphone ni d'une flûte à coulisse, ni d'un piano muni d'un luthéal, qui lui donne des sonorités de cordes pincées. Elle n'est pas davantage dans le rythme de fox-trot sur lequel dialoguent en jargon anglo-céleste la théière de Wedgwood et la tasse à thé de porcelaine chinoise, non plus que dans les passages où l'orchestre sonne comme un véritable jazz. Elle est dans une espèce de renouvellement de Ravel. Certes, il reste lui-même, et plus que jamais, comme le qualifie son biographe Roland-Manuel, délicieusement imposteur (ce qui veut dire qu'il vous donne toujours autre chose que ce qu'il vous a fait espérer, mais vous n'y perdez rien, au contraire !). Certes, il est toujours aussi habile, mais, dans l'apparente complexité des formes dont il revêt sa pensée, il y a une volonté de simplification qui n'est point dans *L'Heure Espagnole*, il y a comme une épuration. Son art est plus dépouillé. Cela apparaît non seulement dans l'orchestre, mais dans le chant. Et puis, l'émotion est plus sensible (ou moins réticente) : elle se laisse deviner, pudiquement, dans le chœur à quatre voix des pastourelles et des bergers arrachés à la tenture que l'enfant vient de lacérer,

dans l'air de la Princesse, qui sort du livre de Légendes mis en pièces par le garnement. Des arpèges l'accompagnent d'abord, mais que la harpe abandonne aux clarinettes (exemple de l'*imposture* dont parlait Roland-Manuel). Et puis elle parfume une grande partie de l'acte du jardin, avec la plainte des arbres blessés par le petit sauvage; et surtout avec le finale, qui est une sorte d'hymne à la bonté célébrée dans un beau chœur *a cappella*. Mais n'en déduisez point que la malice soit absente : vous la trouverez dans l'épisode de l'arithmétique, cauchemar réalisé, tournoiement des problèmes et des chiffres : deux robinets coulent... deux trains sont partis à vingt minutes d'intervalle... Onze et six font vingt-cinq ! Quelle ingénieuse cocasserie de l'orchestre pour traduire ce délire ! Mais peut-être le dialogue du Chat et de la Chatte le surpasse-t-il encore ; on ne le comprit point à la première (on n'avait pas compris davantage *Pelléas*, on comprend difficilement rue Favart ce qui est vraiment original). On ne vit point — du moins certains qui se bouchaient les oreilles ne voulurent pas comprendre — qu'il y avait là, par l'effet d'un art très subtil, une extraordinaire transposition et non une imitation.

Et c'est non seulement par ce que l'on pourrait appeler la technique, par le détail, que *L'Enfant et les Sortilèges* apporte au théâtre quelque chose de très nouveau, c'est encore et surtout par le caractère même de l'œuvre. Cela a été fort bien noté par Henri Prunières dans la *Revue Musicale*, après l'audition de l'œuvre nouvelle à Monte-Carlo : « C'est sous une forme nouvelle un opéra-ballet, comme en écrivaient nos musiciens du XVIII^e siècle. Le chant est ici toujours associé à la danse, et celle-ci naît de l'action ». Déjà, un peu plus tôt, *Padmâvatî* d'Albert Roussel avait posé la question du rajeunissement de cette forme si attrayante de l'opé-

ra-ballet. Ravel, en la transportant dans un monde aussi légendaire et irréel que le monde des héros et des dieux, cher aux compositeurs de l'âge classique, mais très moderne par son panthéisme et sa sensibilité cachée, a certainement ouvert un chemin que d'autres ne manqueront pas de suivre.

Le ballet avait déjà séduit, comme tous ceux de sa génération, Maurice Ravel au temps de *L'Heure Espagnole* : *Daphnis et Chloé* est contemporain de cet opéra-bouffe (la partition date de 1906-1910 : elle porte le titre de « symphonie chorégraphique » et non celui de ballet. En fait, l'œuvre ressortit aussi bien au Concert qu'au Théâtre). C'est un beau poème symphonique d'une jolie teinte antique, où se résume l'essentiel de l'idylle connue. Elle renferme une page justement célèbre. Vers la fin du premier tableau, avant la « danse des Nymphes », s'élève de l'orchestre un murmure indéfinissable : « Ce nocturne, écrit Roland-Manuel, où les Nymphes de pierre vont s'animer chacune par la vertu de la flamme magique qui s'allume à son front, nous transporte d'abord dans l'Ether qu'elles respirent. C'est ici l'accord doux et frémissant que compose l'harmonie des sphères. C'est la voix de « la nuit qui enseigne la nuit », comme parle le Psalmiste. A l'appel du surnaturel, notre musicien s'est empressé de répondre, comme il fait toujours, par un prestige heureux. L'appareil du sortilège est pourtant très simple. La sensation inouïe que nous éprouvons, au point de croire à la présence dans l'orchestre d'instruments inconnus, est due premièrement à la couleur de l'harmonie, et surtout à l'intervention secrète du tam-tam qui, mêlé au trille des cordes, sur la touche, fait office d'agent « catalyseur ». Ravel n'a jamais évoqué l'inaudible d'une façon plus surprenante. Nulle part, assurément, son art ne s'est immiscé davantage dans la familiarité du mystère. Il touche :

ici aux confins du monde sonore et du royaume du silence » (1).

Il y aurait encore bien des pages à citer de ce poème : la danse guerrière, puis, surtout, la déploration de Chloé, et le long passage descriptif qui la suit — où se retrouve comme un souvenir de Fauré — et qui est un des plus émus qui soient sortis de la plume de cet impassible Ravel, au cœur ironique et tendre, comme a dit le poète Tristan Klingsor.

La première eut lieu le 8 juin 1912 au théâtre du Châtelet, avec la troupe des Ballets Russes ; l'œuvre a passé à l'Opéra, où elle est restée au répertoire. Deux suites d'orchestre en ont été tirées, qui ont été jouées dans tous les concerts.

Nous avons déjà dit plus haut les qualités de *Ma Mère l'Oye*, des *Valses Nobles et Sentimentales*, du *Tombeau de Couperin* qui, orchestrés, se muèrent en ballets (les *Valses Nobles* sous le nouveau titre d'*Adélaïde ou le Langage des Fleurs*). Le premier fut représenté au Théâtre des Arts de M. Rouché, en janvier 1912, avec *Le Festin de l'Araignée* d'Albert Roussel, dirigé par Gabriel Grovlez. *Adélaïde*, conduite par l'auteur, fut dansée par Mlle Trouhanowa au Châtelet (Concerts de Danse montés par M. Rouché en 1912, et au programme desquels figuraient les créations d'*Istar*, de Vincent d'Indy, de *La Péri*, de Paul Dukas, de *La Tragédie de Salomé*, de Florent Schmitt). Elle fut reprise à l'Opéra en 1916. Enfin *Le Tombeau de Couperin*, dirigé par D.-E. Inghelbrecht, fut dansé par Jean Borlin et la troupe des Ballets Suédois en novembre 1920. L'instrumentation, d'une extrême habileté, est réduite aussi à une simplicité extrême : elle est d'une netteté, d'une transparence étonnantes, et M. Vuillermoz a pu très justement dire

(1) ROLAND-MANUEL, *loc. cit.*, p. 108.

du *Prélude* que « son mécanisme est si bien huilé, qu'il tourne avec la grâce d'une machine de précision ».

La Valse, écrite pour les Ballets Russes qui ne la dansèrent point, resta au concert où elle a triomphé ; le *Boléro* a été créé par Mme Ida Rubinstein à l'Opéra en novembre 1928. C'est une œuvre d'une maîtrise surprenante : un simple *crescendo*, non plus dans le volume du son, mais dans l'emploi des timbres. C'est un *da capo* perpétuel d'une phrase toute chargée d'hispanisme, mais qui, en soi, n'est qu'un thème comme beaucoup d'autres ; d'où vient que l'auteur tire de tels effets de moyens aussi prévus qu'une répétition obstinée, scandée par le tambour ? Cette phrase reprise ainsi sans modifications de rythme, mais dans un changement constant de timbre, devient hallucinante. Elle est comme un motif au pochoir répété à l'infini sur un panneau, mais dans les couleurs les plus différentes, et dont l'opposition, les gradations ou les heurts font un enchantement.

A *L'Éventail de Jeanne*, la *Fanfare* de Maurice Ravel sert de préface. Tout en est déconcertant, jusqu'à l'indication *wagneramente*, charitablement placée pour guider les interprètes hésitants vers le milieu de cette courte pièce ; mais tout en est bien amusant et d'un raffinement délicat où se reconnaît un musicien de grande race.

Albert Roussel. — C'est avec la musique de scène pour *Le Marchand de Sable* de G. Jean-Aubry qu'Albert Roussel a débuté au théâtre. Puis, bien peu après que les *Évocations* venaient de le placer au premier rang, il donnait *Le Festin de l'Araignée* au Théâtre des Arts, en 1913. Le scénario de Gilbert de Voisins reflète la poésie naturelle et vivante qui se dégage des pages consacrées par Fabre aux mœurs des insectes. Il nous fait témoins de ces drames de férocité et de ruse que

l'instinct de conservation suscite dans un monde moins différent du nôtre que nous ne l'imaginons. Du moins, c'est le rôle du musicien de placer devant nous, non plus le microscope ou la loupe de l'entomologiste, mais les instruments magiques de l'orchestre qui vont nous transporter pour un moment dans un monde de féerie où Dame Araignée tramera ses toiles, prendra papillons et éphémères, s'enivrera de l'agonie de ses victimes jusqu'à ce qu'une mante religieuse la tue à son tour. Entendons-nous : il ne s'agit pas ici de musique descriptive. Et quelles descriptions auditives pourrait-on nous faire, aussi bien, de ces luttes engagées sans cris, de ces victoires sans chants de triomphe ? C'est par l'atmosphère qu'il crée, par d'ingénieuses suggestions d'ordre psychologique (grâce à ses rythmes si curieusement choisis, grâce à la trame harmonique de ses développements, ou d'autres fois par le jeu des timbres) qu'il procède. Il nous émeut, tout comme s'il s'agissait, non plus d'insectes que nous écrasons nous-mêmes sans pitié, mais d'êtres auxquels nous prêtons plus volontiers nos sentiments et nos souffrances. Cette musique est de celles qui doivent durer : dix ans après sa création, l'Opéra-Comique affichait *Le Festin de l'Araignée*, qui, depuis, demeure au répertoire.

C'est la même année 1923 que l'Opéra montait *Padmâvatî*, opéra-ballet en deux actes, sur un livret de Louis Laloy. On sait l'érudition de M. Louis Laloy, sa connaissance profonde de l'Extrême-Orient, son goût très sûr. On sait aussi qu'Albert Roussel n'a pas seulement rapporté des Indes ce qu'un touriste en peut retenir, mais qu'il a pénétré, lui aussi, et par la musique, le mystère de l'âme orientale. La collaboration de ces deux artistes éminemment cultivés a donné l'œuvre curieuse, savante et distinguée qu'on en pouvait attendre, mais ce qui est plus, une œuvre humaine et sensible,

susceptible de plaire à tous (son succès le prouve) tout en séduisant les plus raffinés.

Padmâvatî, épouse du roi de Tchitor Ratan-Sen, est aussi belle que vertueuse, si belle, même, qu'un brahmane s'est épris pour elle d'une passion folle. Il rôde autour de Padmâvatî. On le chasse, et, ivre de vengeance, il s'enfuit à la Cour d'Alaouddin, prince de Delhi, qu'il décide à entreprendre la guerre contre le roi de Tchitor. Par ruse, feignant de vouloir la paix, Alaouddin et le brahmane viennent au palais de Ratan-Sen, voient Padmâvatî. Le roi de Delhi aussitôt épris, lui aussi, exige sur le conseil du brahmane qu'on lui livre la reine pour prix de la paix. La foule met à mort le prêtre félon. Padmâvatî prie ardemment le dieu de la sagesse. Mais la guerre recommence, acharnée. Ratan-Sen est blessé mortellement, l'ennemi approche. Alors Padmâvatî perce le cœur du roi avec son poignard, fait dresser le bûcher et y monte pour s'étendre auprès du cadavre. Lorsqu'Alaouddin arrive, vainqueur, il n'aperçoit plus qu'une légère fumée se dégageant des cendres, — symbole de la vanité de son désir.

Il est téméraire de résumer en quelques lignes un drame aussi poétiquement symbolique : c'est en ôter toute la saveur. Et de même, il semble impossible d'exprimer avec des mots le charme pénétrant et si nouveau de cette musique. Nous savions déjà par les *Évocations* quel brillant coloriste (et si juste) était Albert Roussel ; *Padmâvatî* a montré que sa palette était encore plus variée, plus riche qu'on n'avait cru. En se servant — très librement, car son art est exempt de toute servitude — des *ragas* de l'Inde qui sont des formules modales, il est arrivé à donner à certains passages une expression parfaitement neuve et qui nous étonne comme la révélation d'une musique complètement ignorée. Et c'est bien cela en effet : la proclamation, au début du 1^{er} acte;

le montre sans tarder. Les danses guerrières, les danses des femmes du palais sont d'une variété de rythmes et d'une sinuosité étonnantes, et les chants d'Alaouddin et les chœurs qui les accompagnent sont d'une nouveauté qui dépasse encore le merveilleux chant du brahmane (déjà signalé dans la première partie de cet ouvrage) qui célèbre « Padmâvatî, vivante image du lotus céleste ». Jamais aucune musique n'a donné pareille impression d'un monde inconnu, de rêve mystérieux. La mise à mort du brahmane est d'une sauvage beauté et prépare, par contraste, la mélodie si touchante de Padmâvatî qui termine l'acte. Le second est presque tout entier occupé par les danses religieuses qui ont pour théâtre le temple de Siva. Mais le chant n'en est point exclu : le retour de Ratan-Sen blessé, la mort du roi, les sublimes adieux de Padmâvatî (j'emploie à dessein le mot sublime, car il me semble qu'Albert Roussel a trouvé là des accents d'une si grande beauté et d'une émotion si intense qu'il est impossible de les écouter sans en être profondément touché), les chœurs, toute la partie vocale, sont traités avec une sûreté et une sobriété magistrales. Et les trouvailles, les audaces — toutes explicables et légitimes, et toutes vraiment nouvelles — ajoutent à cette œuvre un singulier piment, sans lui rien ôter de sa noblesse. *Padmâvatî* marque une date mémorable dans l'histoire de l'opéra — non seulement parce que les auteurs tentaient de remettre en honneur la forme de l'opéra-ballet du XVIII^e siècle, et si heureusement, mais aussi par les nouveautés mélodiques et harmoniques dont cette partition est remplie, par son raffinement et par sa beauté.

La Naissance de la Lyre, elle aussi, apportait du nouveau. Le musicien en l'écrivant montrait l'infatigable curiosité qui le pousse à tenter les chemins inexplorés. La pièce de Théodore Reinach est en effet bien difficile

à cataloguer sous une étiquette connue : c'est une raison pour qu'elle ait tenté Albert Roussel après *Padmavati*. D'autres eussent exploité la même veine qui venait de se révéler productive de succès. Il a choisi de suivre les « satyres limiers » de Sophocle que lui dépêchait Th. Reinach pour le conduire à la légende antique. Ici la musique se mêle au drame parlé. Forme hybride assez dangereuse et que M. Maurice Emmanuel a adoptée aussi pour ses *Perses*. Mais la pièce de Th. Reinach, pleine d'intérêt pour les érudits, n'a rien de ce qui plaît au public et la musique risque d'en pâtir auprès des spectateurs. D'après *Les Limiers*, de Sophocle, manuscrit découvert en 1911 en Égypte, Hermès, à peine âgé de six jours, et déjà fort comme un adolescent, vole les bœufs du Soleil. Phébus-Apollon promet une récompense à qui découvrira le larron. Silène et ses fils les satyres (les limiers) se mettent en quête et découvrent dans la grotte de la nymphe Kylléné, nourrice du jeune dieu, le troupeau recherché. Mais Hermès, inventif, a construit à l'aide d'une écaille de tortue, de deux cornes de bœuf, et de cordes faites des entrailles d'une brebis, un instrument merveilleux ; sa lyre tente Apollon qui pardonne le larcin à condition qu'Hermès lui donne son invention. Et tout s'achève par des réjouissances auxquelles président les deux divinités tout à l'heure ennemies et maintenant réconciliées.

La musique d'Albert Roussel accorde en perfection les moyens nouveaux et la simplicité antique. Le goût très sûr du compositeur ne le trompe pas ; dès le prélude, la lyre chante : les cordes nous décrivent l'âge heureux où les dieux et les héros habitaient la terre. Les satyres et Silène dansent. Ils sont lourds et infatigables. Les Nymphes bondissent. Hermès chante, dans la grotte de Kylléné, et s'accompagne de la lyre qu'il vient d'inventer. C'est une page d'une admirable fluidité, avec un

accompagnement de harpe, ponctué, par le quatuor, d'accords qui lui donnent un relief saisissant. Puis la harpe laisse la parole à la flûte. Apollon chante à son tour et enfin, pour le dernier tableau, un ballet des Nymphes et des Satyres où le prestigieux évocateur qu'est Albert Roussel a mis le meilleur de lui-même. La variété, la souplesse des rythmes, la couleur de l'orchestre s'opposent magnifiquement à la grandeur sereine du finale, à propos duquel on a pu prononcer le nom de Rameau.

Concluant une pénétrante étude sur le théâtre d'Albert Roussel, M. G. Samazeuilh écrivait (1) : « Un délicieux divertissement dansé, qui reste en son genre une chose achevée, — une vaste fresque sonore, puissamment évocatrice, — une partition plus hybride, peut-être, mais constamment musicale, tel est aujourd'hui le beau bagage lyrique d'Albert Roussel ». Puis il citait ce jugement de M. Paul Dukas : « J'ai parlé de maîtrise, je crois sincèrement que, dans sa génération, M. Albert Roussel est de ceux qui en donnent l'impression la plus forte, par l'alliance du métier traditionnel — le plus sûr, le plus solide dans l'écriture des chœurs et de l'orchestre — et des recherches harmoniques les plus audacieuses, dont sa science règle le désordre. Le plus souvent, dis-je, car il reste dans sa trame symphonique assez de ces accords au fer rouge sous lesquels on croit voir fumer l'oreille complaisante de nos amateurs les plus avancés, pour satisfaire les plus exigeants de ces mélomanes. M. Albert Roussel est assez bon musicien, et même assez grand musicien, pour qu'il lui eût été possible de leur déchirer le tympan avec les moyens ordinaires, s'il y tenait absolument. Mais il faut être de son temps. Et le nôtre veut des moyens extrêmes, dit-on.

(1) *Courrier musical*, avril 1929.

Je ne vois guère, parmi les contemporains de M. Albert Roussel, d'artistes à qui leurs dons permettraient davantage de se passer de ces moyens-là. C'est, je crois, le plus grand éloge qu'on puisse faire de son œuvre et de son talent ».

De son temps, Albert Roussel l'est bien en effet, mais non point comme ceux qui s'empressent de suivre la mode, flairent le vent et brûlent le lendemain ce qu'ils adoraient la veille. Il est de ceux qui créent les courants, et ses audaces ne sont jamais aventureuses : elles répondent à une nécessité de l'expression. Ses néologismes, quand il en crée, sont légitimes et enrichissent la langue musicale, au lieu de l'abâtardir.

Louis Aubert. — Il y avait vingt ans que Louis Aubert avait écrit *La Forêt Bleue* lorsque l'Opéra-Comique, en 1924, s'avisa de monter cette œuvre, dont le succès à Boston, dès 1911, avait été considérable. Elle plut à Paris, comme en Amérique, et l'on s'étonne qu'elle n'ait point maintenu sa place au répertoire : la musique en est délicieuse, d'une qualité très fine ; elle est moderne, certes, mais sans trop d'« acidités » agressives (elle fut écrite en 1904) qui peuvent effaroucher les abonnés. Et la fable est charmante qui groupe dans un même scénario les personnages des *Contes* de Perrault : Jacques Chennevière, l'auteur du livret, a placé la scène à deux pas du bois où l'Ogre a son repaire. Le Petit-Poucet, grand ami du petit Chaperon Rouge, y sera perdu tout à l'heure avec ses frères et ses sœurs. L'Ogre s'emparera des enfants, mais une fée enivrera le malfaisant. Tandis qu'il cuvera son vin, le Petit-Poucet lui ôtera prestement ses bottes de sept lieues, et le Prince charmant surgira, à la tête d'une troupe de chasseurs, pour prendre l'Ogre au piège comme un fauve. Puis, accomplissant son destin, il ira réveiller la Belle au Bois dormant. Et tout le

monde se retrouvera dans le château pour les fiançailles et pour le finale.

Louis Aubert a exprimé avec beaucoup d'art le charme de cette féerie. Certains lui ont fait grief d'avoir écrit une musique « qui n'a point d'âge véritable » (allusion aux vingt ans écoulés avant que l'Opéra-Comique la jouât). On retorquerait bien qu'on en peut précisément dire autant de tous les chefs-d'œuvre, et que c'est un mérite indéniable de n'écrire rien qui puisse ni vieillir, ni se démoder. Mais cela ne veut point dire, comme on l'insinuait, que la partition soit neutre. Elle est, au contraire, chatoyante, très colorée et la palette de Louis Aubert est chargée de couleurs à la Debussy. Le peintre les emploie à sa façon pour composer le paysage de cette *Forêt Bleue*. Il possède une adresse étonnante, une élégance d'écriture remarquable. Et il montre une sensibilité, une fraîcheur, un pittoresque spontané qui sont les meilleures qualités du musicien de théâtre. Quant à l'audace, la scène de l'ivresse de l'Ogre en est pleine. Et comme le remarquait très justement Henry Malherbe, « ces stridences burlesques, ces dissonances baroques et plaisantes, ces vulgarités de timbre, ces couleurs crues avec lesquelles nos adolescents veulent nous étonner, sont là, étalées sans orgueil depuis vingt ans... ».

Cette habileté — et ce tact — Louis Aubert en a donné une autre preuve en s'acquittant de la tâche difficile entre toutes d'orchestrer des *Études*, des *Préludes* et des *Valses* de Chopin qui, liés en gerbe par E. Vuillermoz, composent *La Nuit Ensorcelée*, — un rêve de petite fille qui voit s'animer ses poupées. L'Opéra monta cette autre féerie chorégraphique en novembre 1923. Elle eut un succès qui dure encore. Chopin y était bien pour quelque chose, évidemment, mais Louis Aubert n'y avait pas nui. Il venait de donner une fois de plus la preuve de sa science de l'orchestre et de son goût parfait.

Roger Ducasse. — Comme *La Forêt Bleue*, l'*Orphée* dut attendre fort longtemps pour être représenté. Publiée en 1913, la partition ne fut jouée à l'Opéra qu'en juin 1926, avec le concours de Mme Ida Rubinstein. L'*Orphée* de Roger Ducasse est un mimodrame ; mais les voix, grâce aux chœurs, n'en sont point exclues. Et ce rôle des chœurs est même prépondérant par ce qu'il apporte d'émotion et de couleur. L'art de Roger Ducasse est tout classique. On pourrait dire qu'il l'est audacieusement, tant l'auteur dédaigne avec tranquillité les manières (ou les manies) de son temps. La partition est thématique : le prélude du premier acte expose les motifs d'Orphée — poétique et tendre, tout chargé d'amour —, d'Eurydice — baigné de douceur et qui semble marqué du fatal destin —, et de la mort, ce dernier lugubrement expressif. Au premier acte, on remarque une courte allusion à *L'Après-Midi d'un Faune* — pieux hommage à Debussy, qui se proposait d'écrire un *Orphée*, lui aussi. La toile tombe après que la Mort ravit Eurydice à son époux accablé. Le second acte nous mène aux Enfers, puissamment évoqués par le musicien. La victoire du héros sur les dieux infernaux, la prière d'Eurydice, la faiblesse d'Orphée qui viole son serment, et puis la terrible punition, tout cela forme une gradation pathétique que la musique traduit avec beaucoup de force et de justesse. Au troisième acte, les Ménades viennent insulter à la douleur d'Orphée. Elles s'emparent du miroir d'Eurydice, Orphée les poursuit ; elles l'accablent, le déchirent, jettent au fleuve ses membres épars. Mais la tête du divin poète, nimbée d'une auréole, flotte sur les eaux. Et la musique traduit ce périlleux épisode avec la majesté qui convient à l'expression de l'admirable mythe, mais sans nulle froideur. L'art de Roger Ducasse reste vivant, l'austérité du sujet ne le glace point. Il est à l'aise parmi ces héros de l'antiquité

hellénique, sans doute parce qu'il les voit en humaniste et en lettré, et que sa grande culture, autant que son goût, le sauve des périls qui eussent été fatals à de moins avertis.

Maurice Emmanuel est lui aussi un humaniste du goût le plus sûr, en même temps qu'un artiste profondément original. Déjà, à propos de ses *Chansons bourguignonnes*, de ses *Odelettes anacréontiques*, de sa *Symphonie en la*, on a dit les trésors dont ce musicien enrichissait la musique. Nous sommes fort ingrats envers lui : nous n'accordons point une attention suffisante à ses trouvailles, alors que nous nous engouons de prétendues nouveautés superficielles — et sans lendemain, — nous ne semblons pas apercevoir l'étendue du domaine qu'un Maurice Emmanuel nous rend en nous restituant l'usage de ces modes oubliés. Pourtant le premier acte de *Prométhée*, aux Concerts Lamoureux, au lendemain de la guerre, remporta le plus vif succès. Mais cela n'empêche point que *Prométhée* est demeuré inédit. A l'été 1929, l'Opéra donna *Salamine*, tragédie lyrique en trois actes, d'après *Les Perses* d'Eschyle, sur un poème de Th. Reinach. L'œuvre montée dans les derniers jours de juin, au moment que beaucoup de musiciens et la plupart des critiques eux-mêmes étaient partis pour les vacances, souffrit de ces conditions défavorables ; à la rentrée, elle reparut sur l'affiche. On fut d'accord à louer la grandeur et la nouveauté de ce spectacle, la noblesse de la musique — digne à tout moment d'Eschyle. Et en effet, ce drame qui offre un mélange de « parlé » et de chant, place cependant la musique au premier plan. C'est elle qui exprime toute la terreur grandissante, l'angoisse de la foule des Perses, attendant les nouvelles de l'armée que Xerxès conduit à l'assaut de l'Hellade. C'est elle qui donne aux strophes parlées du Coryphée, puis au songe de la Reine, et

enfin au récit du messager, leur caractère grandiose ; c'est elle qui accroît, de minute en minute, notre anxiété, car elle nous fait partager l'émoi, puis la douleur de ce peuple accablé. Au deuxième acte, le cortège d'Atossa allant offrir aux mânes de Darius les dons agréables aux morts, puis évoquant l'esprit du Roi défunt, l'apparition de Darius, tout encore est construit pour ménager une progression pathétique du plus grand, du plus noble effet. Au troisième acte, enfin, le retour de Xerxès, après le désastre de Salamine, les insultes de la foule, la longue déploration du vaincu, l'arrivée d'Atossa, mère douloureuse, et le chant de deuil qui l'escorte, sont d'un tragique d'autant plus admirable qu'il reste constamment humain, tout en se haussant jusqu'à la grandeur héroïque des personnages d'Eschyle.

L'antiquité ne porte pas toujours bonheur à ceux qui l'abordent, fût-ce avec des intentions très pieuses. Ici, les plus vétilleux ne peuvent que louer le compositeur : ce n'est pas seulement la défaite de Xerxès à Salamine, ce n'est pas seulement l'écroulement de l'empire asiatique après l'anéantissement de sa flotte de douze cents vaisseaux, de son armée de trois millions d'hommes, ce n'est pas seulement le triomphe de la tactique de Thémistocle qu'il nous peint, c'est l'humiliation d'un despote qui a rêvé d'asservir le monde, c'est le deuil du peuple vaincu, c'est le reproche des vieillards et des veuves, la haine désespérée des mères envers le tyran, dont l'ambition a coûté tant de larmes et tant de sang... Tout cela est d'hier encore, semble-t-il. Les chefs-d'œuvre ont cette grâce de ne point vieillir parce qu'ils demeurent si largement humains que chaque époque y retrouve son image comme en un miroir. Ce caractère grandiose des *Perses* d'Eschyle, Maurice Emmanuel l'a fidèlement traduit, par delà la traduction verbale du poème. Encore une fois, c'est la musique qui

prime tout dans cette œuvre où rien n'est sacrifié à la recherche de l'effet, à la mode momentanée. L'ouverture affronte deux thèmes exprimant par leur violent contraste la lutte des Barbares et des Grecs. Au premier acte, l'entrée de la Reine, le songe, le récit du messenger — avec les chœurs lointains apportant comme un écho du combat ; — au deuxième acte, le court prélude, l'évocation de Darius, les larges accords des cuivres sur lesquels le défunt roi déplore la démente de son fils ; puis, au dernier acte, la scène du retour de Xerxès aboutissant à un finale d'une largeur splendide, sont les points culminants de la partition. Sans doute, l'austérité de l'œuvre, sa quasi-immobilité ont-elles décontenancé les fanatiques de l'action. C'est tant pis pour eux. Mais n'éprouve-t-on point de l'amertume à voir qu'un musicien de la valeur d'un Maurice Emmanuel a dû attendre le soir de sa vie pour être joué ? On songe aux chefs-d'œuvre dont il aurait pu enrichir notre époque si ses contemporains l'avaient simplement encouragé...

La Tragédie de Salomé, Padmâvatî, L'Enfant et les Sortilèges, Orphée, Salamine, autant de tentatives pour frayer à la musique de théâtre de nouveaux chemins, pour briser les cadres trop étroits du drame lyrique ou de l'opéra. D'autres, dans le même temps, ont cherché pareillement à sortir de l'ornière, et choisi des moyens différents. Ainsi **Paul Le Flem** a tenté de rajeunir une forme médiévale, la « chantefable », le fabliau mêlé de chants. Et il a choisi la délicieuse légende d'*Aucassin et Nicolette* (M. Alfred Jeanroy, dans son *Histoire des Lettres* (1), conclut des tirades destinées au chant, mêlées à la prose récitée par le « meneur du jeu », que ces vers de sept syllabes assonancés monorimes, terminés par un vers isolé de quatre syllabes, sont contemporains de

(1) Dans l'*Histoire de la Nation Française*, par G. Hanotaux, t. XII.

Louis VII). Ce fabliau est d'origine arabe : il est naïf et mouvementé, charmant comme un conte des *Mille et une Nuits*. P. Le Flem en a fort bien traduit la fraîche poésie, et, sans parti-pris d'archaïsme, il a su conserver à ses personnages le caractère de leur époque, comme il a su, dans les parties descriptives de son œuvre, garder le parfum du vieux temps. Le « meneur du jeu », qui est un peu comme le coryphée, explique et commente les scènes. Paul Le Flem a varié ce rôle, qui risquait d'être monotone, et, somme toute, il a parfaitement réussi sa tentative. (*Aucassin et Nicolette*, créé par Mme Bériza un peu avant l'Exposition des Arts décoratifs, fut repris par elle au Théâtre de l'Exposition, en 1925). On souhaiterait réentendre cette charmante musique.

D'autres, au lieu de demander au passé un rajeunissement, se sont tournés vers la province. Il y a un véritable cycle breton dans notre théâtre lyrique contemporain, avec Guy Ropartz, Sylvio Lazzari, — sans remonter jusqu'au *Roi d'Ys*. Il y a pareillement un cycle occitan — sans remonter jusqu'à *L'Arlésienne* — avec Déodat de Séverac et **J. Canteloube**, dont on a déjà signalé plus haut le « régionalisme ». Dans *Le Mas* (Opéra, avril 1929), le personnage principal, c'est l'Auvergne, et singulièrement l'Auvergne méridionale. L'anecdote, ici, compte bien moins que le décor : Jan, à la ville, a oublié le pays natal. Il y revient, on l'y aime, en dépit de ses façons citadines ; sa jolie cousine Marie n'a d'yeux que pour lui. Tout cela, toutes ces attentions, ces gentillesse, ne seraient rien, et Jan s'en retournerait, abandonnant Marie, si la terre ne faisait entendre ses voix ensorceleuses à ce fils du sol. A cet appel, comment rester sourd ? Cette chanson des saisons, variée comme les aspects du ciel, comment ne pas la comprendre quand on est le rejeton d'une famille paysanne ? Et Jan reste au mas, sûr d'y être plus heureux — ou moins malheureux, quoi

qu'il arrive, — qu'il n'eût pu l'être en menant la vie enclose du citadin. Long commentaire — en trois actes — du *fortunatos nimium*, cet opéra renferme de très belles pages, et qui sont précisément celles où le musicien a fait parler la nature. Il lui prête de beaux accents, et qui sont éloquents sans rhétorique. Si bien qu'on se demande un peu pourquoi il a choisi la forme du drame, mis en scène des personnages, puisque le poème lyrique eût plus directement exprimé ses nobles pensées. Il serait injuste, néanmoins, de ne pas convenir que non seulement les « branles » et les bourrées des moissonneurs paraissent bien à leur place à la scène, mais aussi que des scènes comme celle de l'arrivée de Jan au premier acte, de la source, au deuxième, et enfin comme le finale, sont de bon théâtre ; et l'on doit attendre de J. Canteloube d'autres œuvres dramatiques confirmant le succès du *Mas*.

La musique légère. — D'autres encore — et qui n'étaient point si mal inspirés — ont cru possible un rajeunissement du *dramma giocoso*, du vieil *opera buffa*, des formules auxquelles le génie de Mozart s'est plié et qui ne l'ont point empêché d'écrire des chefs-d'œuvre.

Ce genre, en sommeil depuis longtemps, montrait, par quelques rares manifestations de vie, qu'il pourrait un jour renaître. L'opérette, à vrai dire, n'en est qu'un rameau dégénéré. Parfois, chez Offenbach surtout, ou chez Hervé, elle contient assez de vraie musique pour rappeler cette parenté. Mais combien le genre s'est abâtardi pour en venir aux « comédies musicales » d'aujourd'hui ! La plupart — qu'elles nous arrivent ou non d'outre Atlantique — n'ont plus guère de rapports avec la musique et paraissent des combinaisons réunissant des hommes d'affaires, qui les montent à grands frais pour produire beaucoup d'argent, la publicité aidant.

Et, comme dans toute industrie, la vente des sous-produits (entendez par là les morceaux de danse détachés) aide à la prospérité de l'entreprise... Car rien n'est négligé pour flatter le goût le plus détestable et les pires instincts.

Déjà, à propos d'André Messager, nous avons vu cependant qu'un musicien pouvait composer de la musique restant digne de ce nom et qui fût de la musique gaie. Nous avons vu aussi que Vincent d'Indy n'avait point dédaigné d'écrire *Le Rêve de Cyniras*. Le rire de Chabrier est franc et sa musique nous en fait entendre l'écho. Il y a quelque chose de semblable dans certaines partitions de Claude Terrasse.

Comme André Messager, Terrasse fut un élève de l'École Niedermeyer. On y faisait de solides études ; la rigueur de la discipline ni l'austérité des exemples proposés aux futurs maîtres de chapelle n'empêchèrent point l'école d'être une pépinière de compositeurs d'opérette (Audran, l'auteur de *La Mascotte* et de *Miss Helyett*, Léon Vasseur, l'auteur du *Voyage de Suzette*, Edmond Missa, l'auteur de *La Belle Sophie*, Victor Roger, l'auteur des *Vingt-huit jours de Clairette*, sont sortis de l'École Niedermeyer). Donc, quand l'opérette française vaincue par ses rivales viennoises ou anglo-saxonnes semblait avoir disparu avec les derniers succès de Lecocq, d'Audran, de Robert Planquette, Claude Terrasse montra que la musique légère française n'était point morte : sur un livret de Tristan Bernard, Terrasse donna, en 1900, *La Petite Femme de Loth* ; l'année suivante, c'étaient *Les Travaux d'Hercule*, de joyeuse mémoire (livret de Flers et Caillavet) ; en 1902, *La Fiancée du Scaphandrier* (Franc-Nohain) ; l'année suivante, *Chonchette* (de Flers et Caillavet) ; en 1903, *La Botte Secrète*, *Péché Véniel* et *Le Sire de Vergy* (les deux premiers livrets dus à Franc-Nohain

et le troisième à de Flers et Caillavet), puis *Monsieur de la Palisse*, 1904 (mêmes librettistes), *Pâris, ou le Bon Juge* (1906), *Églé ou l'Enfant de la Vache* (Moreau, Clairville et Depré), *L'Ingénu Libertin* (Louis Artus), et enfin, à l'Opéra-Comique en 1910, *Le Mariage de Télémaque*, dont le livret était dû, en vérité, à deux membres de l'Académie française, Jules Lemaître et Maurice Donnay. Fort lettré, Terrasse a fait passer dans sa musique une espèce de grandeur bouffonne qui est irrésistible, et son hymne national des Phéaciens (où les allusions à la *Marseillaise* sont du plus grand comique), son chœur des fileuses, plein de malicieux sous-entendus, restent, après vingt ans, aussi agréables qu'au premier soir. Mais c'est dans la partition qu'il faut aller les chercher, tandis que l'Opéra-Comique affiche *La Tosca*... (1).

La gaîté, parodique ou non, va désormais reprendre ses droits, et *L'Heure Espagnole* (où nous retrouvons l'humour pince-sans-rire de Franc-Nohain, auteur du *Scaphandrier* avec Terrasse) lui ouvre même les portes de l'Opéra. Des jeunes (à l'âge où, d'ordinaire, on se croit obligé de paraître sérieux, même ennuyé) ne croient point déchoir en écrivant *Isabelle et Pantalon*, ou *Angélique*, et leurs succès prouvent qu'ils avaient raison.

Avec *Isabelle et Pantalon*, que M. Louis Masson eut la bonne idée d'accueillir au Trianon-Lyrique en 1923, Roland-Manuel tenta, en effet, de rajeunir l'*opera buffa*

(1) Du même temps date *Hansli, le Joueur de Flûte*, de Louis Ganne (1906), où l'auteur du *Père la Victoire*, de la *Marche Lorraine* et des *Saltimbanques* (Gaîté, 1899) a placé quelques couplets d'une vulgarité bien entraînante, — et c'est en 1903 que Christiné fait à la Scala, avec *Service d'Amour*, des débuts qui ne semblent point présager le succès formidable de *Phi-Phi* (1918). Parmi les compositeurs d'opérette il faut citer Charles Cuvillier, Henri Hirschmann, Félix Fourdrain, Marcel Lattès, Maurice Yvain, Albert Chantrier, Raoul Moretti, Edouard Mathé. Beaucoup de ces noms sont extrêmement populaires. Quelques-uns de ces auteurs mériteraient certainement mieux que d'être cités sèchement dans une énumération à laquelle m'oblige le cadre réduit de cet ouvrage.

de Scarlatti et de Mozart. Mais non point comme un archéologue soucieux de restaurer une forme qui, en dépit de ses efforts, demeure liée à des temps abolis. C'est l'esprit, la *vis comica* du genre et des procédés qu'il a voulu transporter et adapter, et il n'y a point si mal réussi puisque la critique a salué son succès et que le public a ratifié ce jugement unanime. Dans *Le Débat de Folie et d'Amour* (*Le Tournoi Singulier*, Ballets Suédois, 1924) le ton change. En dépit du scénario emprunté à Louise Labé, nous voici en plein vingtième siècle, de par les rythmes de *blues* sur lesquels danse la Folie, et la page où une voix de soprano, mêlée à l'orchestre selon la formule moderne, chante la plainte de Vénus. Enfin, un ballet que l'Opéra monta en 1929, *L'Écran des Jeunes Filles*, nous donne une sorte de synthèse de nos passe-temps à la mode : le cinéma, le jazz, le phonographe (ce dernier tient même sa partie avec l'orchestre). La danse sert de lien. La musique qui doit décrire un pensionnat provincial est d'une innocence voulue que relèvent force épices — mais qui ne sont point toutes piquantes. Le sujet du *Diable Amoureux* de Cazotte a tenté Roland-Manuel, qui en a tiré un opéra en quatre actes encore inédit.

Pour *La Belle de Haguenau*, de Jean Variot, Maurice Foureau a écrit une musique de scène tour à tour naïve et raffinée, mais toujours pleine d'habileté (*Trion Lyrique*, 1927). La partition du *Chaudronnier* d'André Fijian (même théâtre, 1924) est d'un comique assez vulgaire.

Darius Milhaud. — *La Brebis Égarée* de Darius Milhaud ne fut représentée qu'en 1923 à l'Opéra-Comique. La partition datait déjà d'une dizaine d'années et l'auteur s'était imposé par d'autres œuvres à l'attention du public. *La Brebis Égarée* fut jugée sévèrement. On y vit généra-

lement une erreur — une erreur de jeunesse qu'il eût mieux valu tenir secrète. Le parti-pris de morcellement, qui apparente cette forme de théâtre à l'écran, dérouta les spectateurs, comme l'extrême prosaïsme des répliques les choqua. Et pour comble de disgrâce, la meilleure page de la partition (la lettre de Paul) parut rappeler la lettre de *Pelléas*. L'évangélique candeur des personnages lassa l'auditoire qui ne fit point l'effort de chercher les mérites de la musique. Elle n'en est pas dépourvue autant qu'on l'affirma. Le grand défaut, masquant ses qualités, c'est sa monotonie. Mais ce n'est point par cette œuvre qu'il faut juger la production dramatique de Darius Milhaud.

Ce n'est pas non plus par *L'Homme et son Désir*, qui associe, ainsi que *Les Choéphores*, le nom de Paul Claudel à celui du jeune compositeur. Des fragments des *Choéphores* furent donnés à un concert de l'Opéra en 1927. Milhaud y laisse la batterie, seule pendant toute une scène, exprimer les rythmes que, l'instant d'après, reprennent la récitante et les chœurs. Musique élémentaire, c'est-à-dire réduite à l'élément primitif et essentiel, et qui a fait reprocher à l'auteur de concevoir le progrès comme une régression.

L'ouverture du troisième acte des *Euménides*, exécutée en première audition par l'Orchestre Symphonique de Paris sous la direction de M. Pierre Monteux, en mai 1930, offre un tissu contrapuntique fort enchevêtré et hérissé d'agréations étranges. On n'en conteste point la puissance, mais on s'étonne qu'un pareil déchaînement de l'orchestre ne produise point un effet plus formidable encore. Avec des moyens plus réduits, d'autres atteignent la vraie grandeur.

Le Train Bleu est écrit sur un livret de Jean Cocteau. Comme le scénario, la musique est un singulier mélange de candeur et de subtilité, d'épices et de fadaïses ; des

thèmes volontairement plats et parfois vulgaires sont relevés, çà et là, par d'ingénieuses trouvailles, et cela évoque le cirque et le music-hall. A l'instant qu'on allait être excédé, quelque impertinence, non dénuée d'esprit, étonne et intéresse.

Les Malheurs d'Orphée (Théâtre Bériza, 1927) sont, à mon sens, avec le quatuor que nous avons déjà rencontré, l'œuvre de Darius Milhaud la plus significative jusqu'aujourd'hui (1930). Il y a dans la simplicité de ces courtes scènes, dans l'austérité de l'orchestre réduit à treize exécutants, dans les chœurs mélancoliques dont les voix sonnent étrangement, une réelle émotion. Certaines pages, comme la déploration des animaux, au deuxième acte, et le chœur des funérailles, sont d'une couleur très neuve. Elles ont séduit les musiciens par leur franche originalité. Il semble qu'il y ait ici moins de parti-pris, sinon moins de dissonances. Orphée est, dans cette pièce, un rebouteur provençal. De son caractère antique, il a gardé son amour des bêtes, qu'il soigne comme les hommes. Mais, hélas ! une femme, une bohémienne, et qui n'est autre qu'Eurydice, l'entraîne dans la montagne. Elle y meurt. Les trois sœurs d'Eurydice rendent Orphée responsable de cette mort et le tuent. Il expire en répétant avec amour le nom chéri. L'opéra est coupé en trois actes. Sa durée totale n'excède point une heure. Il y a là un parti-pris de concision, une volonté d'éviter les développements oiseux qui ne doivent pas être confondus avec l'impuissance. Le danger est que tant de dépouillement confine à la sécheresse.

Dans *Le Pauvre Matelot* (Opéra-Comique, 1927) Darius Milhaud recherche encore plus de simplicité. Il s'agit là d'un vieux thème que l'on retrouve dans le folklore de tous les pays du monde : le « funeste retour ». La musique est entièrement construite sur des chansons populaires : elle évoque les bars et les ruelles sombres où

flottent des airs de piano mécanique. Une « java », canaille à souhait, lancinante, crée l'atmosphère et revient comme un *leitmotiv*. Ici, dans ce milieu de violence et de misère (où tout à l'heure va s'accomplir un assassinat), les acidités de l'harmonie contribuent à faire ressortir l'âpreté du drame. Mais la tristesse qu'on en éprouve se change en accablement parce que la monotonie des scènes n'est pas rompue, comme dans *Orphée*, et qu'on en est tôt lassé, comme d'une complainte trop longue.

Est-ce besoin de concentrer plus encore sa pensée, et de dépouiller encore davantage son art, qui a conduit Darius Milhaud à imaginer « l'opéra-minute » ? Est-ce, au contraire, au moment que la musique enregistrée prend une importance croissante, le désir de faire tenir sur les deux faces d'un disque un opéra tout entier ? Je ne sais. Toujours est-il que Darius Milhaud, sur des livrets de H. Hopnot, a écrit *L'Abandon d'Ariane*, *La Délivrance de Thésée*, et *L'Enlèvement d'Europe*. Mais, si courts que soient ces opéras-minutes, si concentré que semble ce Liebig musical, on a, grâce à leur monotonie, quelquefois une impression de longueur.

Christophe Colomb a été créé à Berlin au printemps de 1930. Les échos qui nous en sont venus sont contradictoires.

Au total, Darius Milhaud est un des musiciens de la jeune génération qui ont déjà donné le plus d'œuvres originales et marquantes.

Dans les deux versions — l'une pour le concert, l'autre pour la scène, et qui fut jouée à Monte-Carlo en 1926 — les mêmes éléments essentiels de *Judith* se retrouvent. Nous ne reviendrons donc point sur l'œuvre dramatique la plus importante d'**Honegger**. Elle a été suivie d'*Antigone*, drame lyrique sur l'adaptation libre de Jean Cocteau, d'après Sophocle, qui n'a pas été

joué encore en France. La musique de scène pour *L'Impératrice aux Rochers*, que l'Opéra monta en 1927 pour les représentations de Mme Ida Rubinstein, a quelque peu déçu les admirateurs du *Roi David* par sa concision voisine de la sécheresse, son contrepoint obstiné, son parti-pris de dissonances souvent cruelles. Mais çà et là un éclair illumine la partition (comme dans la scène de la tour, d'une rare puissance). La musique de scène pour *Phaëdre* de Gabriele d'Annunzio (Rome, 1927) comporte neuf morceaux qui, réunis, formeront sans doute une suite d'orchestre où l'on retrouvera les belles qualités d'Honegger.

Georges Auric s'est fait une sorte de spécialité de la musique de scène pour les spectacles des théâtres littéraires comme l'Atelier. Ces courtes pièces ont été réunies en des Suites dont j'ai déjà parlé. Son ballet des *Fâcheux* transpose la comédie de Molière : nous y retrouvons la succession des scènes qui donnent Eraste en proie aux diverses espèces d'importuns et de tourmenteurs et l'empêchent de joindre la belle Orphise. Le chorégraphe y trouvait son compte, mais encore fallait-il que le musicien, pour le seconder, accentuât vigoureusement le relief des personnages sans tomber dans la charge. Auric, sans se souvenir de Lulli qui écrivit pour Fouquet la musique du divertissement, a su créer par des moyens personnels l'atmosphère classique où s'agitent ces danseurs. Dans *Les Matelots*, représentés l'année suivante (1925), il se montre plus résolument tonal, se permettant à peine des incursions dans les tons relatifs ; et cette simplicité, cette quasi-rigidité, convient d'ailleurs bien au sujet, populaire et nostalgique. Mais le choix des thèmes semble indiquer un parti-pris de vulgarité qui crée une sorte de monotonie. *La Pastorale* (1926) échappe à cette critique : l'auteur, renonçant aux

outrances, sait écrire une musique légère, aisée, et dont l'ironie parodique est souvent pleine de finesse. *Les Enchantements d'Alcine* (Opéra, 1929) surprirent : on y découvrit surtout des allusions aux maîtres du passé et un respect inattendu des traditions. De même dans le *Rondeau de L'Éventail de Jeanne*, on ne trouva qu'une simplicité presque indigente : ainsi les révolutionnaires s'assagissent ; mais, de leurs jeunes ardeurs, renaît de temps en temps une flamme.

En 1924, *Les Biches* de Poulenc furent saluées avec sympathie. La musique souligne, en effet, l'ambiguïté de ces « biches » ardentes, sorties d'un tableau de Marie Laurencin ; elle est galante, un peu libertine, mais pas méchante, en somme, et l'on garde souvenir de la chanson dansée, du « rag-mazurka » aux rythmes de jazz obsédant, autant que du justaucorps bleu surmontant les cuisses nues de Vera Nemtchinova.

Jacques Ibert. — L'exquise et profonde ironie des *Moralités Légendaires* n'a nullement souffert d'être portée au théâtre. Le librettiste pseudonyme Nino a la main légère : il semblait fait pour Jules Laforgue aussi bien que pour Jacques Ibert. La musique dont celui-ci a paré *Andromède et Persée ou le plus heureux des trois* (Opéra, 1929) est un commentaire d'une malice et d'une finesse extrêmes. Si la partition laisse voir les influences de Ravel et de Debussy — de Wagner, aussi — qu'il est assez naturel d'y rencontrer (*Andromède*, les *Sirènes*, les *Filles du Rhin* sont toutes un peu parentes), elle révèle des qualités de clarté, de légèreté, en même temps qu'une science et qu'une sûreté extraordinaires. Ce mot « sûreté » revient nécessairement quand on parle de Jacques Ibert. C'est que ses inventions les plus fantaisistes prennent, dès qu'on les entend ou qu'on

les lit, ce caractère de nécessité qui est la marque certaine de la réussite. Cela ne s'apprend point, même à Rome ; il y faut le don, et seuls le possèdent quelques artistes prédestinés. On voudrait citer toutes les pages de cette délicieuse partition ; retenons surtout le finale du premier acte, avec le dialogue d'Andromède et de Cathos, et le début du second, avec le charmant monologue de la belle captive. La musique ici, comme le texte de Laforgue, renouvelle la fable. Le mythe, vu par des yeux modernes, à travers le prisme de l'humour, garde son charme et une vérité tout aussi profonde : quand Persée a tué le monstre, Andromède découvre que c'est son gardien qu'elle aime et prie les dieux de le ressusciter. Les dieux exaucent sa prière, et le monstre Cathos est bien le plus heureux des trois. La fable, d'un tour gracieux et plaisamment ironique, convenait au souple talent de Jacques Ibert, mais peut-être se fût-on moins facilement aperçu de ses qualités originales si, trois ans plus tôt, *Angélique*, déjà, ne nous en avait avertis.

L'Opéra, dès 1926, afficha le nom de Jacques Ibert avec *Rencontres*, petite suite en forme de ballet. L'Opéra-Comique accueillit *Angélique*, après *Le Roi d'Yvetot* (1930).

Angélique fut révélée en 1927 au Théâtre Bériza (dont on ne dira jamais assez quels services éminents il a rendus aux jeunes musiciens). Cette farce est l'œuvre du spirituel Nino. La musique en fait un véritable chef-d'œuvre. La variété que le compositeur sut introduire dans les trois épisodes du « rastacouère », de l'Anglais et du nègre, successifs acquéreurs de la douce Angélique, et pareillement mis à mal par cette mégère, la délicieuse intervention du chœur : « Cédons la place, un mauvais coup s'attrape vite », la manière du refrain de complainte : « Pauvre madame Boniface ! Peut-on

vivre avec pareil gueux ? » — tout cela est simplement délicieux et restera populaire tant qu'il y aura des spectateurs sensibles aux qualités d'une musique pleine de vraie jeunesse et de liberté.

On en peut dire autant du *Roi d'Yvetot*. Le livret, cette fois, est de Jean Limozin et André de la Tourrasse. Les Rocanvillais ont gaulé les pommes du royaume d'Yvetot et le souverain Jeannot est contraint aussitôt de partir à la tête de ses hommes. Il est battu, et plus que battu : détrôné, car les peuples n'aiment point les revers. Jeanneton le console et fait si bien qu'elle lui rend son trône. Assagi désormais, Jeannot sera le souverain débonnaire dont la chanson de Béranger, au lendemain des guerres de l'Empire, faisait souhaiter le règne :

Se levant tard, se couchant tôt,
Dormant fort bien sans gloire...
Joyeux, simple, et croyant le bien.
Pour toute garde, il n'avait rien
Qu'un chien...

Sur ce thème de fantaisie et de belle humeur, Jacques Ibert a brodé une partition d'une verve délicieuse. La chanson est discrètement évoquée dans le prélude ; elle servira naturellement de conclusion à l'ouvrage. Au premier acte, il faut signaler une cantilène de tour archaïque, d'une forme charmante. Et surtout le nocturne du troisième acte, tout baigné de poésie. Comme Roland-Manuel dans *L'Écran des Jeunes Filles*, Jacques Ibert utilise le phonographe. Mais cette fois, c'est le rossignol que nous entendons ; la voix de l'oiseau, dans la nuit, nous transporte loin du théâtre. Que le musicien sache continuer le rêve et nous tenir aussi loin des planches, c'est dire la qualité de son art. Il se sert de tous les moyens nouveaux ; il est polytonal quand il lui plaît ; il est audacieux volontiers, il ne croit pas que le senti-

ment et la tendresse soient haïssables dans la musique, et partout il conserve une distinction d'esprit et une sûreté de goût qui le préservent des dangers où d'autres, moins bien doués et moins instruits, seraient tombés.

Georges Migot. — C'est au Théâtre Bériza, aussi, qu'en 1925 Georges Migot donna *La Fête de la Bergère*. Trois ans plus tôt, à Monte-Carlo, on avait joué *Hagoromo*, ballet composé sur un livret de Louis Laloy. Le succès en fut vif. Le poème et la musique évoquaient une estampe japonaise dont l'un et l'autre avaient la fraîcheur : devant la mer que la lune caresse, devant le sommet lointain de la montagne sacrée, Hakourio, le pêcheur, voit l'Hagoromo descendre du ciel. L'Hagoromo, c'est la robe ailée que la Tennin attend pour s'élever jusqu'au ciel. Et la voici qui sort de la mer, et qui veut reprendre au pêcheur son vêtement ailé. Elle supplie, elle danse, elle obtient, et, enfin parée, elle monte, monte et disparaît, aspirée par les espaces.

On a vu plus haut quelles sont les théories « linéaires » de Georges Migot. On a vu qu'aussi bien dans sa musique de chambre que dans ses symphonies et ses mélodies, ses théories se justifiaient parce qu'elles correspondent à l'expression de sa personnalité. Il en est de même au théâtre : il y a des trouvailles originales dans cette partition où l'on peut suivre dans leur mobilité l'évolution des plans sonores, avançant ou reculant selon les nécessités. L'écriture en est curieuse, savante, mais sans rien de rébarbatif. On y trouve des rappels des modes anciens, que le plain-chant nous a légués ; on y trouve aussi une affirmation de la tonalité.

Le motif de la mer, la mélopée d'Hakourio, puis la descente de l'Hagoromo, l'apparition de la Tennin, ses lamentations, sa danse, son ascension, tout est varié, et d'un très réel pathétique sans vaine emphase.

D'une autre note, mais pareillement neuf est le ballet de *La Fête de la Bergère*. La musique en est riche d'inventions rythmiques et de timbres. Elle est librement instrumentée, avec une souplesse séduisante. Elle eut un franc succès. On souhaiterait que ces deux œuvres fussent reprises à l'Opéra pour une saison de ballets français.

Pierre-Octave Ferroud a donné aux Suédois, en 1924, un ballet inspiré d'Andersen, *Le Porcher*, composé d'airs populaires suédois, très joliment et très habilement instrumentés. Dans *Chirurgie* (1929), ses dons de jeunesse et d'humour se sont affirmés, en même temps que la solidité de sa technique. L'invention rythmique et polyphonique en est d'une originalité bien divertissante. Représentée dans de mauvaises conditions au Théâtre des Champs-Élysées, l'œuvre jouée au concert de l'O. S. P. l'hiver suivant (1930) fut bissée. Il est à penser que de nouvelles occasions nous seront données de la revoir, et tout entière, au théâtre pour lequel elle a été écrite. P.-O. Ferroud a composé également un ballet, *La Kleptomane*, sur un livret d'André Cœuroy, et que l'Opéra doit prochainement monter. Enfin, la contribution de P.-O. Ferroud à *L'Éventail de Jeanne* est une *Marche* délibérément polytonale, d'un rythme irrésistible, et qui, suivant la *Fanfare* de Maurice Ravel, constituait la deuxième branche de ce plaisant éventail.

Marcel Delannoy a fait au théâtre un début retentissant avec son *Poirier de Misère* (Opéra-Comique, 1927). Ce qui caractérise la musique qu'il écrivit sur le livret de A. de la Tourrasse et de J. Limozin, c'est le mouvement ; c'est une frénésie, un bouillonnement qui montrent un vrai tempérament dramatique. Le rythme puissant emporte tout, et jusqu'aux maladresses. Et

puis, cette partition qui, à la lecture, semble hérissée de dissonances et barbelée de frottements cacophoniques, perd de sa rudesse en passant par les instruments de l'orchestre. Ceux-ci, naturellement, obéissent aux lois de la hiérarchie nouvelle : les bois prennent le pas sur les cordes et la percussion est souveraine. Mais cette anarchie reste, en réalité, fort disciplinée ; l'auteur fait passer et repasser avec une verve toujours plaisante des thèmes d'inspiration populaire souvent délicieux, et il a des trouvailles (comme les couplets des maraudeurs, comme la complainte de Misère, comme la scène des Pucelles et de l'Innocent, l'arrivée de la Mort sur un coup de gong, le chœur « Que la mort était douce aux gueux », etc.). Ce sont de vraies richesses, au total, et que les parti-pris un peu agaçants de l'auteur n'amoindrissent point — si tant est qu'ils aient empêché de les apercevoir.

Le même théâtre a représenté avec grand succès en mai 1930 *Le Fou de la Dame* « chanson de geste » — c'est-à-dire ballet chanté, dû aux mêmes librettistes : au carnaval, deux masques rêvent, qui sont Joli-Mai et le Fou Blanc du jeu d'échecs. Leur songe s'anime en un tournoi qui se déroule sur l'échiquier ; mais le tournoi devient bataille acharnée et le Fou Blanc est frappé en secourant son Roi. « Échec et mat ! », crie-t-on au moment qu'il tombe. Joli-Mai lui porte secours. Elle ranime son ami, tandis que la Reine Blanche chante une complainte. Il y a beaucoup de poésie dans cette invention ; il y en a beaucoup aussi dans la musique où s'allient en un savoureux mélange l'archaïsme des formes et le modernisme de l'expression.

Plus jeune encore est **Manuel Rosenthal**. Pour ses débuts au théâtre, il a eu la bonne fortune de rencontrer Nino, le Nino d'*Angélique* et d'*Andromède*, qui lui a donné le livret de *Rayon des Soieries*, opéra-bouffe en

un acte (Opéra-Comique, mai 1930). Nous pénétrons avec lui dans l'intimité d'un grand magasin. Le vendeur des soieries est amoureux de la vendeuse du rayon des gants, amoureux aussi pressant que vendeur peu empressé, d'où querelle, brouille, et comme un malheur n'arrive jamais seul, renvoi. Comment la reine des îles Aloha, séduite par les beaux yeux de M. Gaston, lui achète tous les tissus de son comptoir, et, du coup, rétablit sa situation, comment Colette, tout à l'heure indifférente, tombe maintenant dans les bras du beau vendeur achalandé, c'est ce qu'on devine. La musique moqueuse exprime l'âme collective des acheteurs, celle des vendeurs ; un ascenseur monte et descend, lui-même personnage et symbole. Il est dans la musique comme il traverse l'action. Cette partition aimable, parfois un peu facile, est pleine de promesses. Elle a obtenu le succès le plus vif et le plus mérité.

Pleine de promesses aussi et d'un bon comique la musique écrite par **Emile Passani** sur un livret de Nino : *L'Homme qui fait pleurer les Dactylos*. L'auteur en a tiré une suite burlesque qui fait souhaiter d'entendre l'œuvre entière à la scène.

Le Plumet du Colonel d'**Henri Sauguet** fut donné au Théâtre Bériza en 1925. C'est une œuvre encore hésitante, mais pleine de gaieté. Dans *La Chatte* (Ballets Russes) Henri Sauguet a paru plus à l'aise, et sa musique, qui ne manque pas de fraîcheur, fut remarquée, en dépit d'une mise en scène, de décors et de costumes faits comme à plaisir pour ôter tout charme à ce ballet. Nous avons déjà parlé de *David* (1929) et de *La Nuit* (1930), deux ballets qui, repris au concert, y parurent un peu grêles.

C'est aussi le Théâtre Bériza qui fit connaître *Le Baladin de Satin cramoisi*, féerie de René Morax dont la musique de scène était écrite par **Robert Siohan**.

Créée en Suisse, sur un théâtre de marionnettes, l'œuvre, assure-t-on, y sembla plaisante. A Paris, elle parut languissante, et la partition, pourtant distinguée, en pâtit. Mais l'auteur trouvera rapidement l'occasion d'une revanche.

La même scène, en 1927, donna aussi *La Véritable Histoire de Mignon et de Wilhelm Meister*, dont la musique est faite de thèmes empruntés par **Daniel Lazarus** aux œuvres de Schumann. C'est toujours une tâche périlleuse que d'instrumenter la musique d'autrui, et surtout d'un maître. Daniel Lazarus s'est acquitté de l'entreprise difficile avec un bonheur qui prouve et son goût et sa science. Les Ballets Suédois, en 1924, avaient donné son *Roseau*, mal servi par une mise en scène trop immobile, mais qui reste une agréable page d'inspiration persane où la flûte exécute une longue et sinueuse mélodie.

Dans cette revue des œuvres dramatiques représentées au cours de ces dernières années, nous avons rencontré déjà de nombreux ballets. D'autres doivent être mentionnés qui ont eu du succès, comme *Hansli le Bossu*, de Noël et Jean Gallon, dont la guerre interrompit si fâcheusement les représentations, *Les Bacchantes* d'Alfred Bruneau, que l'Opéra donna en 1912, *Dame Libellule* du compositeur américain Blair Fairchild, *Chimères* de Mme Armande de Polignac, *Le Bois Sacré* de Jean Huré, *Évolution*, de Lenfant. Ce dernier s'est maintenu sur l'affiche de l'Opéra-Comique en dépit de son « modernisme » qui semblait plutôt le destiner aux Ballets Russes, ou au Music-Hall; on ne saurait d'ailleurs lui refuser de l'entrain, un peu vulgaire, comme le veulent sans doute les danses choisies par l'auteur.

CONCLUSION

De la mort de Wagner à nos jours, on compte tant de « générations » de musiciens, que les cinquante années de cette période paraissent avoir duré plus d'un siècle. Si ces générations ont pu être quasi-simultanées, c'est qu'à notre époque les idées et les théories vieillissent avant les hommes, et, par chance, avant les œuvres quelquefois aussi. Car les théories, l'histoire le prouve, sont rarement *a priori* ; elles procèdent de ce besoin de renouvellement qui est le grand moteur des démarches de l'esprit, et grâce auquel l'art reste en état de floraison perpétuelle ; seulement, toutes les fleurs ne donnent point des fruits également savoureux.

Peut-être aussi les théories ne sont-elles imaginées que pour faire croire à la nécessité logique d'œuvres contingentes, hasardeuses, et de phénomènes subjectifs. Ainsi se trouvent présentés, imposés même comme des besoins nouveaux les goûts personnels et les préférences des habiles. En art comme en politique, il y a des tribunes et des dictateurs ; leur tempérament imprime son caractère à leur temps. Il impose la mode et parfois même crée un style. Peut-être le rythme de ces oscillations du goût obéit-il à des lois que la critique ne sait point déterminer encore. Toujours est-il qu'une action appelle une réaction d'autant plus vive que celle-là dura plus longtemps ; toujours est-il que tout despo-

tisme engendre la révolte et que le désarroi et l'anarchie suivant les périodes où s'affirma l'influence tyrannique d'un maître sont d'autant plus marqués que le règne de ce génie fut plus absolu.

C'est à Wagner que je songe en écrivant ceci.

Il a dominé de très haut son époque ; il a imprimé, même à ceux qui l'ont nié tout d'abord et combattu, une espèce de déformation ; et l'état d'anarchie apparente qui a suivi son règne s'est prolongé si longtemps qu'on n'ose pas dire qu'il soit bien terminé. Mais, remarquons-le, l'influence de Wagner sur la musique s'exerça moins de son vivant que dans les années qui suivirent sa mort. L'aventure lamentable de *Tannhäuser* en 1861, la non moins ridicule conspiration de 1886-1887 contre *Lohengrin* ont retardé l'essor de l'œuvre wagnérienne, l'ont comprimée, en quelque sorte, et en ont ainsi prolongé, par cent détours, les effets : ce n'est qu'en 1901 que *Siegfried* fut créé en France, à Rouen ; et *Parsifal* n'a quitté Bayreuth qu'à l'expiration du délai trentenaire durant lequel la loi allemande réserve les droits des morts sur les œuvres de l'esprit. Les premiers amis français de Wagner, ses champions, furent moins des musiciens que des poètes et des écrivains, Baudelaire, Champfleury ; ceux de la seconde génération pareillement : Villiers de l'Isle-Adam, Judith Gautier, Mendès, et il n'est point du tout paradoxal de dire que l'action de Wagner fut littéraire et poétique — au moins en France — avant que d'être musicale. Cependant, parmi les admirateurs passionnés du maître de Bayreuth, on trouve un Chabrier — et même un Saint-Saëns —, mais c'est après 1883 que l'influence wagnérienne s'élargit au point qu'elle menace d'étouffer toute indépendance.

Bien entendu, ce fut la musique de théâtre qui resta le plus longtemps imprégnée de wagnérisme : *Pelléas* ne fut joué qu'en 1902 et vingt ans après la mort de

Wagner. La réaction fut profonde et lente : elle n'a peut-être pas encore franchi le point climatérique.

Il faudrait ici ouvrir une parenthèse pour exposer l'effet du snobisme et de la mode sur l'évolution de la musique. Le sujet n'est point si frivole qu'on pourrait le croire à première vue, car il n'est pas d'art qui échappe à l'influence de la mode ; il n'en est pas qui, plus que la musique, subisse cette influence : c'est le snobisme qui, une première fois, fit échec à *Tannhäuser* ; c'est le snobisme, allié au chauvinisme, qui, une seconde fois, fit échec à *Lohengrin* après 1870. Mais le snobisme, encore, eut sa très large part dans la revanche wagnérienne, et les mêmes snobs — ou leurs fils — adoptèrent *Pelléas* une fois que la bataille était gagnée déjà ; leur rôle ne fut pas inutile, sans doute, puisque le succès n'est de rien s'il ne se trouve personne pour l'affirmer, pour l'étendre, et, comme disent les militaires, pour « l'exploiter ». D'autres snobs, peut-être les mêmes toujours, se battirent pour ou contre Strawinsky au soir du *Sacre du Printemps*...

Ouvrez les yeux quand vous êtes au concert et que l'on joue, pour la première fois, quelque œuvre nouvelle ; regardez autour de vous, écoutez les propos échangés, et vous constaterez combien de gens semblent obéir à un mot d'ordre, combien essaient de voir si M. un Tel applaudit, avant que de décider s'ils vont eux-mêmes applaudir. Et dans les couloirs, que de prudence, que de précautions oratoires avant de formuler un jugement ! Souci d'équité ? Non, peur de se compromettre. Car c'est un des caractères de notre époque que cette terreur de se tromper, de faire figure de philistin en n'admirant point suffisamment ce que la mode commande d'encenser et qu'il faudra demain renier avec la même ardeur, avec la même foi. On dira qu'il en fut toujours ainsi que cent anecdotes anciennes le prouvent. Et c'est vrai

mais ce qui est nouveau, et digne de retenir l'attention de qui veut écrire l'histoire de la musique contemporaine, c'est la place plus grande prise de nos jours par ces discussions, ces querelles, ces admirations et ces désaveux. Cela prouve que la musique occupe davantage les esprits et que le temps est loin où cet art était un peu le « parent pauvre » des autres arts.

Les concerts se sont multipliés, les associations symphoniques déploient une activité que le public récompense par son assiduité. Tout cela est fort heureux en vérité ou du moins le sera peut-être, car pour le moment, s'il n'est pas très difficile de « faire le point » et de voir où nous en sommes, il est beaucoup moins simple d'apercevoir vers quoi nous allons. Jamais les tendances, les aspirations ou, pour parler plus simplement, les idées n'ont été aussi confuses. Des lueurs brillent et s'éteignent aussitôt qu'allumées. On parle de théories et l'on oppose les uns aux autres des manières et des procédés. Et puis, surtout, on se préoccupe plus que jamais du succès immédiat des œuvres.

Ce mal, à vrai dire, la musique n'en souffre pas seule. C'est bien un des caractères de notre temps que cette extrême importance attachée au succès matériel. Réussir, et réussir immédiatement, par tous les moyens, c'est le désir avoué de tous. On le cache si peu que l'on admet sans étonnement une singulière ingérence de la réclame dans les questions d'art. Pourtant, ce n'est pas notre époque qui nous jugera et il est bien certain que ce ne sont pas les œuvres conçues pour plaire en flattant nos idées du jour, qui demeureront. L'art n'est pas un mélange de concessions et de « savoir-faire » ; il exige la sincérité.

Un reclassement des valeurs se fera donc. A vrai dire, il se fait chaque jour : il arrive que, dans leur crainte de ne pas reconnaître assez vite une jeune gloire, les snobs

sacrent prématurément grand homme un artiste dont le génie trop frêle meurt aussitôt sous ces fleurs. D'autres qui ont adopté les procédés industriels subissent la conséquence de ce choix : quand la publicité cesse, la marchandise ne se vend plus. Le succès qui repose uniquement sur la réclame ne peut durer. Mais n'est-ce pas monstrueux qu'il accapare parfois l'attention au point qu'on ne discerne plus le vrai mérite ? N'est-ce pas monstrueux qu'un Maurice Emmanuel doive attendre sa soixante-cinquième année pour que la valeur de son œuvre soit reconnue par le public et qu'un peu de justice — si peu — lui soit enfin rendue ?

Heureusement, si l'on aperçoit quantité d'habiles qui savent prendre le vent et manœuvrer, on trouve à côté d'eux des artistes assez hardis pour aller droit leur chemin. Et, chose singulière, il paraît bien que le succès, en ce temps où l'on y attache un tel prix, où l'on s'efforce de le cultiver en ne laissant rien au hasard, se plaise, parfois encore, à déjouer les calculs.

Mais sans doute sommes-nous parvenus à l'un de ces « tournants de l'histoire » qui empêchent de voir nettement où s'engage le chemin. Pourtant, bien des signes rassurants apparaissent : en premier lieu, il est incontestable que le goût musical du public se développe. La preuve en est, avons-nous vu, dans le nombre des concerts. Une des raisons de cet heureux changement est certes l'extraordinaire extension de la « musique mécanique ». Le terme est impropre (car ce n'est pas la musique elle-même qui est mécanique, mais les instruments grâce auxquels elle est reproduite) ; il est commode, et déjà d'un usage courant ; gardons-le donc. Quels que soient les moyens employés par la musique mécanique, tous concourent à faire pénétrer dans les foyers, où jusqu'alors elle ne trouvait pas d'amateurs, la musique

ancienne ou moderne la plus élevée. Certes, les programmes de concerts par T. S. F., aussi bien que les catalogues de disques, ne comptent pas seulement des numéros de valeur éducative incontestable, et une place fort large y est faite aux œuvres douteuses ; mais l'époque n'est pas si lointaine où tant de gens qui font « tourner » la *Sicilienne* de Fauré ou le *Quatuor* de Debussy étaient dans une complète ignorance des émotions et du plaisir qu'ils demandent aujourd'hui quotidiennement à la musique. Que la musique mécanique ne soit, comme disent ses détracteurs, qu'un pis-aller, un « ersatz », c'est possible ; mais à qui ne peut se procurer d'aliments frais, les conserves sont bien précieuses.

Beaucoup de musiciens ont vu dans ce développement même un péril pour les concerts sans lesquels la musique ne pourrait subsister. Mais il semble bien que leurs craintes soient vaines. C'est au contraire depuis que le phonographe et la T. S. F. ont pris une si grande extension que le nombre des associations symphoniques s'est tellement multiplié. Qui a demandé au disque la révélation va chercher au concert une émotion plus grande, une joie plus complète, et y trouve cette sorte d'électricité qui s'établit entre les musiciens et le public, cette présence réelle qui n'est point hors du sanctuaire.

Mais, d'autre part, la « mécanisation » de la musique risque-t-elle d'exercer une influence sur la composition musicale, sur la technique, sur la forme des œuvres ?

Directement, non, mais indirectement, il se peut et pour plusieurs raisons.

C'est d'abord que l'enregistrement phonographique constitue une épreuve redoutable : le disque ne rend que ce qu'on lui confie, c'est vrai. Mais il joue le mauvais tour aux compositeurs de mettre en pleine lumière des défauts qui n'apparaissent pas — ou qui se montrent moins — lorsqu'on écoute l'œuvre au concert. Il agit pour les

sons comme l'objectif pour la lumière : il est plus sensible, ou autrement, que les sens humains. Il met en valeur des harmoniques que nous n'entendons point à l'audition directe. De là cette constatation que certaines œuvres sont ou ne sont pas « phonogéniques ». Nous saurons pourquoi sans doute dans un avenir prochain et il est bien certain que, forts de cette science, les compositeurs éviteront alors les procédés d'écriture, d'harmonisation ou d'instrumentation qui rendent leurs œuvres peu propres à l'enregistrement.

D'autre part, nous avons vu déjà quelques compositeurs utiliser dans l'orchestre les ondes. Nous ignorons absolument quels développements ces instruments nouveaux sont susceptibles d'atteindre. Il est probable que la face du monde n'en sera point changée, mais il est possible que toute une famille nouvelle de voix vienne se mêler aux symphonies des compositeurs de l'avenir.

D'autres problèmes occupent les chercheurs : instruments nouveaux, musique à quart de ton. En 1924 Steinmeyer, facteur d'orgues à Ottingen, présentait un instrument donnant 165 sons en quatre octaves, soit 42 sons à l'octave ; d'autres donnent à l'octave 24 quarts de tons tempérés. On construit dans l'Europe centrale des instruments à vent à quart de ton. Les physiologistes affirment que la fonction crée l'organe : ces instruments, jusqu'ici, semblent avoir précédé les chefs-d'œuvre pour l'interprétation desquels ils ont été imaginés. Nous aurons, n'en doutons pas, une littérature musicale à quart de ton, mais il est possible que, longtemps, cette musique reste une curiosité, sans plus.

Les formes, elles aussi, évoluent.

Si l'on continue d'écrire sonates et symphonies, trios

et quatuors, concertos et oratorios, une liberté plus grande, nous l'avons vu maintes fois au long de ces pages, règne dans la composition.

Au théâtre, nous sommes en pleine confusion. Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons dit à ce propos, et nous avons vu longuement, au cours des chapitres précédents, ce que tentent les compositeurs pour rendre aux voix leur rôle de premier plan, pour renouveler les genres (opéra-ballet, rajeunissement de l'*opera buffa*, mélodrame au sens grec du mot, etc.). Mais il est curieux de voir ce que le public pense de ces efforts. Et, précisément, une récente enquête de M. Jacques Rouché auprès des abonnés de l'Opéra semble fertile en enseignements. Consultés sur leurs préférences (à l'exclusion des ballets) ceux-ci ont donné la palme aux œuvres de Wagner. Ils ont mis en bon rang *Boris Godounow*, *La Damnation de Faust*, *Don Juan*, *Salommbô*. Parmi les œuvres modernes, ils ont classé première *L'Heure Espagnole*, et seconde, *Mârouf*. Et ceci serait très bien si... le même jury ne classait *Thaïs* avant *Les Troyens*, *Hérodiade* cinq rangs avant *La Flûte Enchantée*, *Monna Vanna* avant *Le Chevalier à la Rose* et *Le Coq d'Or*; si un abonné (il doit s'appeler Légion) n'écrivait, ayant déjà choisi neuf titres : « Pour le dixième ouvrage, j'hésite entre *Paillasse* et *Don Juan* » (1).

Il ne faut pas s'affliger : c'est le public des galeries, les « petites places » — nous l'avons vu — qui imposa *Pelléas*. Il est déjà très beau de constater que les abonnés ne réclament point *Faust* à perpétuité, ou quelque opéra digestif et reposant... Il est très consolant de penser que *La Tragédie de Salomé*, *L'Heure Espagnole*, *Padmâvatî* restent au répertoire, de par la volonté du public qui assure la recette.

(1) *Le Ménestrel*, 20 septembre 1929, p. 404.

Évidemment, à l'heure présente, si l'on est bien d'accord sur ce point que les vieilles formes sont périmées, on dispute sur l'orientation à donner aux œuvres nouvelles. Mais ce bouillonnement, cette anxiété même sont féconds.

Concluant une interview récente, M. Vincent d'Indy prononçait un mot par lequel il me semble juste de terminer cet ouvrage sur la musique contemporaine : « Voyez-vous, nous sommes à une époque où tout semble usé, fini. C'est en des temps pareils que surgissent ceux dont le génie peut tout renouveler... Car l'Art ne meurt pas, n'est-ce pas ? ».

Tout est prêt pour les accueillir. Peut-être seront-ils incompris d'abord, comme c'est la règle. Mais leur temps d'isolement et de lutttes sera sans doute moins long que la longue misère de leurs devanciers, d'un Berlioz, par exemple. Car nous n'assistons pas seulement à une résurrection de la musique en France, mais bien à une renaissance de l'esprit musical.

OUVRAGES A CONSULTER

- ADOLPHE BOSCHOT : *Chez les Musiciens*. Trois volumes, Plon, 1922, 1924, 1926.
- ADOLPHE BOSCHOT : *Le Mystère Musical*. 1 vol. Ibid., 1929.
- MICHEL BRENET : *Dictionnaire de la Musique*. 1 vol., Armand Colin, 1926.
- Cinquante ans de Musique Française (1874-1925)*. 2 vol., Librairie de France, par L. LALOY, H. MALHERBE, BRINDEJONT-OFFENBACH, ÉMILE VUILLERMOZ, P. HERMANT, CH. KOECHLIN, A. CEUROY, R. DUMESNIL, R. CHARPENTIER, G. CHEPFER, H. PRUNIÈRES, sous la direction de L. ROHOZINSKY (1927).
- JEAN CHANTAVOINE : *De Couperin à Debussy*. 1 vol. (Collection des Maîtres de la Musique, Alcan).
- ANDRÉ CEUROY : *Panorama de la Musique Contemporaine*. 1 vol., Kra, 1928.
- ANDRÉ CEUROY : *Appels d'Orphée*. 1 vol., Essais Critiques, Editions Nouvelle Revue Critique, 1928.
- ANDRÉ CEUROY : *Musique et Littérature*. 1 vol., Bloud et Gay, 1923.
- J. COMBARIET : *Histoire de la Musique, des origines au début du XX^e siècle*. 3 vol., Armand Colin.
- CL. DEBUSSY. *Monsieur Croche, antidilettante*, N. R. F., 1926.
- RENÉ DUMESNIL : *Le monde des Musiciens*. 1 vol., Crès, 1924.
- P.-O. FERROUD : *Autour de Florent Schmitt*. 1 vol., A. Durand, 1927.
- ANDRÉ GEORGE : *Arthur Honegger* (Collect. La Musique Moderne). 1 vol., Aveline, 1926.
- VINCENT D'INDY : *César Franck* (Collect. Les Maîtres de la Musique. 1 vol., F. Alcan.
- ADOLPHE JULLIEN : *Reyer*. Collection Les Musiciens Célèbres. 1 vol., Laurens.

- CHARLES KœCHLIN : *Gabriel Fauré*. 1 vol., Collect. Les Maîtres de la Musique, F. Alcan.
- LOUIS LALOY : *Claude Debussy*. 1 vol., Dorbon.
- LOUIS LALOY : *La Musique retrouvée* (1902-1927). 1 vol., Plon.
- PAUL LANDORMY : *Bizet*, 1 vol. (Collect. Les Maîtres de la Musique), Alcan.
- DARIUS MILHAUD : *Études* (Collect. La Musique Moderne), 1 vol., Aveline.
- CHARLES NEF : *Histoire de la Musique*. 1 vol., Payot.
- FÉLIX RAUGEL : *Les Organistes* (Collection des Musiciens célèbres). 1 vol., Laurens.
- HUGO RIEMANN : *Dictionnaire de Musique* (trad. Ch. Humbert), 1 vol., Payot.
- ROLAND-MANUEL : *Maurice Ravel et son Œuvre Dramatique* (Collect. des Grandes Œuvres Musicales). 1 vol., Librairie de France, 1928.
- GEORGES SERVIÈRES : *Saint-Saëns* (Collect. Les Maîtres de la Musique). 1 vol., Alcan.
- JULIEN TIERSOT : *Un demi-siècle de Musique Française* (1870-1919). 1 vol. (Collect. des Maîtres de la Musique), Alcan.
- LÉON VALLAS : *Les Idées de Claude Debussy, musicien français*. 1 vol., Librairie de France, 1927.
- LÉON VALLAS : *Debussy*. 1 vol., Plon, 1927.
- ÉMILE VUILLERMOZ : *Musiques d'aujourd'hui*. 1 vol., Crès, 1923.
-

INDEX ALPHABÉTIQUE

AVERTISSEMENT. — Les numéros de pages qui sont précédés du chiffre II se rapportent au Tome II. Les numéros qui ne sont commandés par aucun chiffre en caractères romains se rapportent au Tome I.

A

Achard (M.), II: 23.
 Albéniz, 70-71, 72, 73, 215.
 Alfano (Franco), 79.
 Algazi (E.), 101.
 Allegri, 35.
 Allende (Humberto), 100.
 Amar (Quatuor), 92.
 Amiel, 6. II: 31.
 Andersen, 142. II: 35, 59, 163, 198.
 Annunzio (d'), 77, 78, 109. II: 16, 87, 88, 90, 193.
 Ansermet (Ernest), II: 33.
 Anthiome, 128.
 Apollinaire (Guillaume), 216. II: 11, 12, 24.
 Arambari (Jesu), 76.
 Arbós, 75, 76.
 Archaimbaud, II: 93.
 Argentina (l'), 73.
 Ari (Carina), 142. II: 16, 164.
 Arioste, 23.
 Aristophane, II: 23.
 Armandie (Mme Rose), II: 12.
 Armingaud, 16.
 Arrieu (Claude), 195.
 Artus (Louis), II: 188.
 Assise (St François d'), 23, 211.
 Aubert (Louis), 76, 105, 145, 152-4, 187. II: 177-182.
 Aubry (G.-J.), 202. II: 173.
 Audran, II: 187.
 Augustin (Saint), II: 86.
 Auric (G.), 183. II: 10, 11, 12, 13, 14, 20, 23, 153, 193.

B

Bach, 11, 26, 40, 45, 46, 68, 87, 111, 113, 140, 148, 195, 208. II: 6, 44.

Bachelet (Alfred), 146, 174. II: 125-7.
 Bagliogni, 80.
 Balakireff, 62. II: 109.
 Balzac, II: 139.
 Banville (Th. de), 111, 112, 113, 150, 195.
 Bartok (Bela), 94.
 Bataille (Henry), 158. II: 103.
 Bathory (Mme J.), II: 12.
 Baudelaire, 115, 186, 212. II: 204.
 Bazelaire (Paul), 190.
 Bazille, 110.
 Beaumont (de), II: 9, 39.
 Beck (Conrad), 82.
 Bédier (G.), 152.
 Beethoven, 6, 9, 11, 13, 20, 49, 51, 57, 108, 126, 140, 182. II: 21, 94, 110.
 Bellenot, 47, 189.
 Belvianes, II: 130.
 Benjamin (René), II: 124.
 Benoît (Peter), 82.
 Benoist, 19.
 Benoist-Méchin, II: 40.
 Berg (Alban), 90.
 Bériot (Ch. de), 128.
 Bériza (Théâtre), 73, 78. II: 20, 30, 165, 185.
 Berl (H.), 100.
 Berlioz, 11, 19, 49, 85. II: 52, 63, 73, 75, 211.
 Bernard (R.), 152. II: 46.
 Bernard (Tristan), II: 187.
 Berners, 96.
 Bernicat (Firmin), II: 135.
 Bertelin (Albert), 148.
 Bertheroy (Jean), II: 144.
 Berthet, 151, 186.
 Bertrand (Aloysius), 81, 131.
 Bertrand (Marcel), II: 145.
 Besnard (Albert), 202.

Betove (voir M.-M. Lévy).
 Beydtz, II : 43.
 Bizet, 11, 22, 60, 76. II : 50, 54, 55, 63, 64, 73, 75, 168.
 Björnster-Björnson, II : 95.
 Bliss, 96.
 Bloch, 100.
 Blocks, 82.
 Boëlmann, 42.
 Boissgelin (de), 36.
 Bonheur (Raymond), 195.
 Bonnal, 47.
 Bonnet (Joseph), 44.
 Borchard (Ad), II : 44.
 Bordes (Ch.), 20, 24, 34-37, 42, 53, 71. II : 12, 83.
 Borlin (Jean), II : 172.
 Bornier (H. de), II : 117.
 Borodine, 61, 129, II : 33.
 Boschot (Ad.), 60. II : 49, 63, 71, 72, 110, 111.
 Botticelli, 113.
 Boulanger (Lily), 54, 55, 149. II : 29.
 Boulanger (Nadia), 47, 105, 149, 180, 191.
 Boulnois (J.), 48, 195.
 Bour (Henri), II : 160.
 Bourgault-Ducoudray, 11, 177, 179.
 Bourget (Paul), 112, 115.
 Bousquet (Fr.), II : 32, 33, 142-3.
 Brahms, 24, 83.
 Bret (Gustave), 46, 208-9.
 Bréval (Lucienne), 154.
 Bréville (P. de), 22, 31-32, 48, 53, 146.
 Brimont (Bonne de), 106.
 Broussan, II : 51, 137.
 Bruckner, 83.
 Bruneau (A.), 54, 172-73. II : 8, 57-60, 63, 64, 77, 79, 84, 89, 201.
 Brunel (R.), 194.
 Brund, 47.
 Brusselmans, 82.
 Bülow (Hans de), 83.
 Bürger, 21.
 Busoni (F.-B.), 80.
 Büsser (Henri), 168. II : 123-5.
 Bussine (Romain), 10, 11, 16, 23, 145.
 Bussy (chanoine de), 35.

C

Cahen, 146.
 Caillavet (de Flers et), II : 58, 122, 187, 188.
 Cain (G.), 184. II : 128, 140.

Cain (Henri), II : 70, 78, 131.
 Calomiris, 95.
 Calvé (Emma), II : 69.
 Calvocoressi, 134.
 Canivet, 136.
 Canteloube, 210. II : 185-6.
 Capdevielle, II : 43.
 Capelle (Quatuor), II : 14.
 Capet (Lucien), 214.
 Caplet (A.), 48, 54, 55, 145, 158-9.
 Carol-Bérard, 215.
 Carraud (Gaston), 174. II : 89.
 Carré (M.), II : 139.
 Cartan (Jean), II, 44.
 Casadesus (Francis), 146, 187, 127-8.
 Casadesus (Jules), II : 40.
 Casadesus (Marius), II : 41.
 Casella (A.), 79-80. II, 11.
 Cassinière (Yves de la), II : 32, 33.
 Castellon de Beauxhostes, II : 147.
 Castelnuovo-Tedesco, 81.
 Castéra (R. de), 35, 37, 211.
 Castillon (de), 11, 20-21, 27, 37, 53.
 Cazotte, II : 189.
 Cellier (Alex.), 46.
 Cendrars (Blaise), II : 12, 20.
 Cervantes, 73, 74, II : 70.
 Chabrier, 11, 17-18, 22, 26, 32, 60, 76, 129, 130, 207. II : 26, 73-75, 168, 187, 204.
 Chaliapine, II : 83.
 Chalupt (René), II : 23, 26, 45.
 Champagne (Claude), 161.
 Champfleury, II : 204.
 Chantavoine (Jean), II : 61.
 Chantrier (Albert), note II : p. 188.
 Chappuy (abbé), 35.
 Charpentier (Gustave), 162, 183. II : 60-63, 64, 84, 106, 143.
 Charpentier (Marc-Antoine), II : 123.
 Charpentier (Raymond), 180.
 Chateaubriand, II : 110.
 Chateaubriant (A. de), 152.
 Chaussen (E.), 22, 27, 32, 33, 37, 53, 61, 71, 205, 207. II : 105.
 Chekri-Ganem, II : 131.
 Chenier (André), 195.
 Chennetière (Jacques), II : 177.
 Chevaillier (Lucien), 194, II : 31.
 Chevallard (Camille), 12, 177, 182, 188, 189.
 Chopin, 7, 93, 106, 110, 135, 154. II : 180.
 Christine, II : note, p. 188.
 Clairville, II : 188.

Claretie, II : 70.
 Claudel, II : 11, 20, 190.
 Clemenceau (Georges), II : 144.
 Clement (Edmond), II : 65.
 Clérambault, 42.
 Cliquet-Pleyel, II : 25, 37, 38.
 Cocteau (J.), 66. II : 7, 9, 12, 13,
 14, 16, 21, 23, 34, 37, 38, 45,
 190, 192.
 Cœuroy (A.), note p. 39, 91, 97,
 100. II : 198.
 Coindreau, 212.
 Colasse, II : 123.
 Colette, II : 168.
 Collet (H.), 54, 71. II : 13, 25.
 Colonne (Ed.), 11, 118, 169.
 Combarieu (J.), 40. II : 55, 57,
 106.
 Commettant (Oscar), 60.
 Commette (Ed.), 48.
 Conrad, 2.
 Coolidge (Prix), 78.
 Cools, 105, 159.
 Coppola (Piero), 80.
 Coppée (F.), 171. II : 78.
 Coquard (Arthur), 20, 22. II :
 106.
 Corneille, II : 15, 67.
 Cortot (Alfred), II : 33.
 Couperin, 47, 214.
 Courteline, II : 165.
 Courville (Xavier de), II : 96.
 Cousin (V.), II : 9.
 Cras (Jean), 160, 213, II : 116,
 Crawford (M.), 170.
 Crescent (Prix), 159, 180.
 Crèveœur (de), 212.
 Croisset (Fr. de), II : 70, 138.
 Croiza (Claire), II : 16, 154.
 Cui (César), 62.
 Cuvillier (Charles), note, p. 188.

D

Dalcroze (Jaques), 181.
 Dallier, 47.
 Dandelot, 185.
 Daniélou, 66.
 Da Ponte, II : 153.
 Daquin, 42.
 Dargomijski, 62.
 Daudet (Alphonse), II : 69.
 Daumier, 142.
 Davico, 80.
 Debroux (Joseph), 214.
 Debussy, 2, 31, 37, 54, 59, 60, 61,
 76, 78, 87, 88, 90, 108, 109-123,
 124, 125, 127, 129, 134, 135,

136, 137, 143, 146, 148, 151,
 153, 154, 156, 158, 161, 162,
 168, 183, 190, 196, 205, 210,
 211. II : 5, 6, 7, 8, 28, 51, 70,
 82-95, 97, 101, 103, 107, 129,
 140, 156, 180, 194.
 Decaux, 47.
 Decourcelle, II : 139.
 Dedieu-Peters, II : 42.
 Delacroix, 20.
 Delage (Maurice), II : 27-28.
 Delannoy (Marcel), II : 36, 198-9.
 Delarue-Mardrus (Lucie), 187.
 Delépine (abbé), 57.
 Delibes, 11, 163, 164, 177, 196.
 II : 77.
 Delgrange (Félix), II : 26.
 Delmas (Marc), II : 32, 33, 142.
 Delna, II : 80.
 Delune (Louis), 82.
 Delvincourt (Claude), II : 29.
 Demangeon (abbé), 212.
 Denis (Maurice), II : 53.
 Depré, II : 188.
 Dequin (Georges), II : 43.
 Déré (Jean), II : 43.
 Dérème (Tristan), 193.
 Désormières (Roger), 151. II : 37,
 38.
 Després (Josquin), 35.
 Diaghilev (Serge de), 62, 66. II :
 20, 23, 24, 51, 53, 83, 92.
 Diemer 24, 153, 166.
 Dietsch, 103.
 Docquois (Georges), II : 139.
 Doire (René), 212.
 Domergue (Ch.), II : 43.
 Donizetti, II : 65.
 Donnay (Maurice), II : 58, 188.
 Dorchain (Aug.), 171. II : 78.
 Doré (G.), 81, 116.
 Dorus, 175.
 Doucet, II : 44.
 Doyen (Albert), 181.
 Dubois (Th.), 11, 32, 33, 41, 124,
 130, 135, 136.
 Duclasse (Roger), 107, 145, 147-8,
 180. II : 181-2.
 Duhamel (Georges), 181.
 Dukas (Paul), 57, 58, 71, 76, 116,
 124-27, 146. II : 44, 51, 75,
 106-9, 156, 172, 177.
 Du Locle, II : 54, 55.
 Dumas (Alex.), 146.
 Dumas (André), II : 115, 132.
 Dumas (Louis), 190.
 Duparc (H.), 11, 20-21, 27, 32,
 37, 53, 146, 207, 213. II : 73.
 Dupin (Paul), 184.

Dupont (Gabriel), 76 184. II : 130-131.

Dupré (Marcel), 41, 44-45.

Dupuis (Sylvain), 82.

Durand (E.), 110.

Durand (édit.), 112, 119, 154.

Durey (Louis), II : 10, 12, 13, 14.

Dutack, 195.

Durufié (Maurice), II : 44.

Dussaut (R.), II : 32, 33.

Duvernoy (V.-A.), 11.

Dvorak, 95.

E

Emmanuel (M.), 177-9. II : 84, 88, 157, 177, 182-4, 205.

Enesco (G.), 93, 105, 180.

Enoch, II : 135.

Erb (J.-M.), 47, 186.

Erlanger, 146, 163, 164. II : 81.

Eschyle, 179. II : 20, 147, 148,

149, 182, 183.

Escudero, 73.

Euripide, II : 34.

Expert (Henry), 98.

F

Fabre, II : 173.

Fagus, II : 16.

Fairchild, 201.

Falla (M. de), 70, 72-75. II : 94.

Fanelli, 196.

Fargue, II : 40, 46.

Fauchois (René), II : 138, 149, 153, 154.

Fauré, I : 7, 11, 12, 21, 31, 42,

48, 49, 50-51, 56, 71, 102-109,

122, 124, 128, 134, 136, 145,

146, 147, 149, 150, 151, 153,

154, 156, 158, 159, 161, 176,

182. II : 85, 73, 75, 82, 122, 129,

138, 145, 146-155, 172.

Fauré-Frémiet, note p. 103, 105, 108.

Féart, II : 16.

Febvre-Longeray (A.), 195.

Ferrare (Mme H.), II : 79.

Ferrier (Paul), II : 145.

Ferrou (P.-O.), 135, II : 34-36, 160, 162, 198.

Fétis, 41.

Février (Henry), II : 125.

Fijan (André), II : 189.

Flaubert, 10, 80, 142. II : 45, 61, 110, 114, 162, 163.

Flers (R. de), 138. Voyez Cailla-vet et de Flers.

Forkel, 40.

Fort (Paul), 155, 193, 194, 195, 216.

Fouquet, II : 193.

Fourcaud (L. de), 59. II : 71, 72.

Fourdrain (Félix), II : 143-4, 188.

Fourestier (Louis), II : 32, 33.

Fouret (Maurice), II : 189.

France (Anatole), II : 33, 124, 139.

Franck (César), 3, 11, 12, 18-20,

21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30,

32, 33, 34, 35, 37, 40, 43, 44,

51, 53, 82, 111, 124, 135, 145,

168, 181, 199, 207. II : 8, 95,

101, 105, 107, 110.

Franck-Nohain, II : 34, 165, 187, 188.

Franz, II : 101.

Freitigrath, 158.

Frêne (Roger), 211.

Fugère (Lucien), II : 70, 136.

Fuller (Loïe), II : 158.

Fürstner, II : 114.

G

Gabory, II : 46.

Gagnebin (Henri), II : 44.

Gaillard (P.), II : 51, 80, 112.

Galli-Marié, II : 55.

Gallon (Jean), 47, 201.

Gallon (Noël), 201.

Ganjac, II : 34.

Ganne (Louis), note p. 188.

Garcin, 11.

Garden (Mary), II : 65, 87.

Garraud, 129.

Gastambide, II : 140.

Gastoué (A.), 54.

Gaubert (Ph.), 155-6, 157, 134-5.

Gauthier-Villars, 137.

Gautier (Judith), II : 204.

Gautier (Th.), 106.

Gédalge (A.), 128, 136, 147, 150,

166, 179. II : 11, 30.

Georges (Alex.), 183. II : 12.

George (André), II : 15.

Géraldy (Paul), 194.

Germain (André), II : 37.

Gerschwin, 97.

Gide (A.), 142. II : 12, 16, 21, 41,

46, 160.

Gignoux (Régis), II : 165.

Gigout, 12, 41, 42, 45, 46, 47,

103, 182, 199.

Gilles (Ph.), 77.

Gills (Mme), II : 16.

Giraud (A.), 89.

Glazounow, 62.

Glinka, 62, 66.
 Gluck, 27.
 Godard (B.), II : 80.
 Godet (Robert), II : 92.
 Goethe, 85, 125.
 Gogol, II : 140.
 Golestan (Stan), 93.
 Gondinet, 77.
 Gonnet (de), 212.
 Goossens, 96.
 Gounod, 14, 49, 90, 111, 112, 161, 162, 172. II : 10, 39, 49, 57.
 Gouvy, 11.
 Goya, 73.
 Gramont (Louis de), II : 140.
 Granados, 70, 71, 72, 75.
 Granados (Carmen), 167.
 Grandmougin, II : 95.
 Granier (Jeannel), II : 136.
 Grassi (E.-C.), 160.
 Grémont, II : 67.
 Gretchaninow, 62.
 Grotillat, II : 160.
 Grieg, 92, 95.
 Grovlez (Gabriel), 105, 157-8, 180. II : 135, 172.
 Groz (Albert), 56, 211.
 Guidé, II : 128.
 Guillaume (Eugène), 137, 138.
 Guillou (René), II : 44.
 Guilmant (Alex.), 20, 24, 35, 36, 40, 41, 42, 44, 45, 47, 149.
 Guiraud, 11, 43, 112, 124, 125, 177, 179, 181. II : 8, 77.

H

Habeneck, 16.
 Händel, 11, 83.
 Hahn (R.), 164. II : 137-8.
 Halévy (Meilhac et), II : 54.
 Halévy (F.), II : 53.
 Hallfiter-Eseriche, 70, 76.
 Haraucourt, 106, 174. II : 146.
 Harcourt (Béclart d'), 161.
 Harsanyi (Tibor), 94.
 Hartmann, 11.
 Haudebert, 47, 187.
 Haydn, 11.
 Hazart (J.), 195.
 Hébert, 113.
 Heine (H.), 151. II : 81.
 Hellé (A.), 142, 163.
 Hennessy (Swan), 96.
 Heredia (J.-M. de) : 1.
 Hermant (P.), 131, 187.
 Herscher-Clément (Mme), 160.
 Hervé, II : 186.
 Heurtel, 188.

Hess (Henri), 135.
 Hesse, 40.
 Hillemacher (P. et L.), 130, 174.
 Hindemith, 91-92, 94.
 Hirschmann (Henri), note p. 188.
 Holst, 96.
 Hoérée, 82, 83.
 Honegger, 48, 56, 82, 180. II : 10, 11, 12, 13, 14-20, 25, 36, 40.
 Hopnot, II : 192.
 Hue (G.), 56, 76, 146, 173-4. II : 78-80.
 Hugo, 106. II : 59, 145.
 Hugon (G.), II : 45.
 Humières (Robert d'), II : 158.
 Humperdinck, 83.
 Huré (Jean), 46, 145, 186, 194. II : 201.

I

Ibañez (Blasco), II : 79.
 Ibert (Jacques), 82. II : 30-32, 53, 194-97.
 Indy (Vincent d'), 11, 20, 22, 23-27, 28, 33, 35, 36, 37, 42, 52, 53, 57, 59, 71, 118, 145, 146, 152, 160, 197, 198, 199, 205, 208, 209, 211, 214. II : 28, 49, 52, 73, 83, 95-103, 110, 172, 187, 24.
 Inghelbrecht (D.-E.), 56, 76, 146, 156-7. II : 93, 158, 172.
 Ingres, 20.
 Ireland (John), 96.

J

Jacob (Georges), 45.
 Jacob (Maxime), 151, 216. II : 37, 38, 39.
 Jacques (Lucien), 214.
 Jammes (Francis), 55. II : 11, 20, 40, 46.
 Janequin, 98.
 Jaques-Dalcroze. V. Dalcroze (J.).
 Jardillier, 61.
 Jany (Alfred), II : 39.
 Jeanroy (Alfred), II : 184.
 Joachim, 75.
 Joncières (V. de), 11.
 Jongen (Joseph), 82.
 Jullien (Adolphe), 14. II : 94.

K

Kahn (Gust.), 193.
 Kerdyk (René), II : 34.
 Khayyam (Omar), 214.

Kipling, 150.
 Klingsor (Tristan), 131, 150, 157,
 185, 193. II : 172.
 Kodaly (Zoltan), 94.
 Koechlin, 47, 103, 104, 105, 107,
 108, 145, 146, 149-51, 162, 175,
 180. II : 8, 11, 21, 26, 28, 38,
 147, 155.
 Koussewitzski, 93. II : 15, 27, 52.
 Kufferath, II : 128.
 Kunc (Aymé), 189, 214.
 Kunc (Pierre), 189, 214.

L

Labé (Louise), II : 27, 189.
 Labey (M.), 146, 205, 207.
 Labroca, 81.
 Lacerda (de), 212.
 Lacombe, 11.
 Ladmirault, 55, 105, 151-2, 180.
 La Fontaine, II : 121.
 Laforgue (Jules), II : 194, 195.
 Laisné (Marcel), II : 43.
 Lalo (Ed.), 11, 12, 15-17, 22, 112,
 70-72, 75, 106.
 Lalo (Pierre), II : 71, 102.
 Laloy (Louis), 64, 110, 111, 119,
 120, 121, 127, 212. II : 6, 80,
 83, 174, 197.
 Lamartine, II : 140.
 Lamoureux (Ch.), 11, 17. II : 55.
 Landouzy (Mme), II : 136.
 Landowska (Wanda), 195.
 Laparra (R.), 76, 105, 166, 180.
 II : 132-4.
 Lara (Isidore de), II : 144.
 Larmenjat (Jacques), II : 39-41.
 Lassus, 35, 113.
 Lattès (Marcel), note p. 188.
 Laurencin (Marie), II : 24, 194.
 Lautréamont, 143.
 Lavedan, 172.
 Lavignac, 24, 39, 110, 153, 164,
 165, 168.
 La Ville de Miremont (de), 106.
 Lazar (Filip), 93.
 Lazarus (Daniel), II : 40, 200.
 Lazzari (S.), 131. II : 103-105, 185.
 Le Borne, 165, II : 81.
 Le Boucher, II : 32.
 Le Cardonnel (Louis), II : 32.
 Lecocq, II : 187.
 Leconte de Lisle, 106, 150, 190,
 215.
 Leconte (S.-Ch.), 115.
 Le Flem, 57, 76, 209-10. II :
 184-5.
 Le Goffic, II : 113.

Le Grand (E.), 164.
 Lejeune, II : 12.
 Lekeu, 27, 28-29, 82.
 Leleu (Jeanne), 32, 33.
 Lemaitre (Jules), II : 188.
 Lemmens, 40, 41, 42.
 Lemonnier, II : 128.
 Léna (Maurice), II : 79, 134.
 Lenau, 176.
 Lenepveu, 11, 136, 158.
 Lenfant, II : 201.
 Lenormand (R.), 160.
 Lenormand (H. R.), 160.
 Léoncavallo, 77.
 Leroux (X.), 113, 130, 158,
 167, 185. II : 80, 81, 136.
 Letocart, 43, 57.
 Letorey (Omer), 47. II : 131.
 Lévadé (Ch.), 164. II : 139.
 Levidis (D.), 95. II : 46.
 Lévy (Lazare), 196.
 Lévy (Michel-Maurice), II : 145-6.
 Liadow, 62.
 Libert, 44.
 Lignereux, II : 145.
 Limozin (J.), II : 37, 196, 198.
 Lioncourt (Guy de), 48, 55, 209.
 Liszt, 12, 13, 19, 24, 59, 94, 103,
 104, 106.
 Locard (Paul), 195.
 Locle (du), V. Du Locle.
 Long (Marg.), 207.
 Loret (Clément), 40, 41.
 Lorrain (Jean), 118, 170. II : 112,
 147, 149.
 Loti (Pierre), 170.
 Lotti, 35.
 Lourié (Arthur), 70.
 Louys (Pierre), 110, 114, 116.
 II : 81.
 Lubin (Germaine), II : 154.
 Lulli, II : 123, 157, 193.

M

Maeterlinck, 28, 32, 115. II : 84,
 87, 107, 125, 147.
 Magnard (Albéric), 32-34, 37.
 II : 110-12.
 Magre (Maurice), II : 112.
 Mahler, 83, 89.
 Malherbe (E.), 105, 125. II : 80.
 Malherbe (Henry), 65, 202. II :
 55, 91, 112, 180.
 Malipiero, 77, 78.
 Mallarmé, 114, 116, 129, 133, 141.
 Mancel (Sabine), 157.
 Manuel (Roland), V. Roland.
 Marchal (André), 47.

Marchand, 42.
 Marcoux (Vanni), II : 116.
 Mardrus (J.-C.), II : 118.
 Maré (Rolf de), II : 37.
 Maréchal, 11.
 Marinétti, 29.
 Mariotte, 110, 114-115.
 Marliave (J. de), 140.
 Marmontel, 24, 110, 111, 168.
 Marnold (Jean), II : 85.
 Marot, 129. II : 86.
 Martelli (Henri), II : 45.
 Martineau (Paul), 186.
 Martinu (Bohuslav), 95.
 Marty (Adolphe), 47.
 Marty (Georges), 11, 167. II : 125.
 Marx (Roger), II : 71.
 Mascagni, 77. II : 50.
 Massart, 162.
 Massé (Victor), II : 57.
 Massenet, 11, 27, 30, 33, 49, 52,
 105, 112, 130, 131, 135, 136,
 150, 161, 162, 163, 164, 165,
 166, 167, 168, 172, 175, 176,
 179, 184. II : 49, 59, 63, 64,
 66-70, 81, 86, 125, 131, 137,
 138, 139, 140.
 Masson, II : 188.
 Mathe (Ed.), note p. 188.
 Mathias, 124. II : 8.
 Maublair (C.), 136, 216.
 Mauriac, II : 46.
 Max (E. de), II : 160.
 Mazellier (J.), II : 139, 140.
 Meilhac, Voir Halévy.
 Mendelssohn, 101.
 Mendès, 106, 173. II : 73, 74, 81,
 136, 138, 204.
 Menu (Paul), II : 25.
 Méré (Ch.), II : 125.
 Mercier (Louis), 198.
 Mérimée, II : 49, 54.
 Messenger, 12, 146, 182-3. II : 51.
 56, 73, 135-7, 187.
 Métra (Olivier), II : 39.
 Neunier (A.), 57.
 Meyerbeer, 3, 91, 101, 162. II : 53,
 61, 77.
 Migot (G.), 139, 190-94. II :
 197-8.
 Mihalovici, 94.
 Milhaud, 100, 180, 183. II : 10,
 11, 12, 13, 14, 20, 23, 37, 157,
 189-193.
 Milliet, 172. II : 67.
 Missa (Edm.), II : 125, 187.
 Mistral, II : 78.
 Molière, II : 130, 132, 193.
 Monet, 116.

Monpou, 70, 75.
 Montesquiou (R. de), 137.
 Montoux, 64. II : 190.
 Monteverdi, II : 20.
 Morax (René), 56. II : 15, 16, 200.
 Moréas (J.), 2, 155.
 Moreau (Léon), 165. II : 188.
 Moreau-Sainti, 111, 112.
 Moretti (Raoul), note p. 188.
 Mortari, 81.
 Mortier (A.), 155.
 Mott (Félix), 17.
 Moussorgsky, 61, 62, 83.
 Mozart, 51, 84, 85, 106, 109,
 113, 164. II : 52, 87, 150, 153,
 155, 186, 189.
 Mulet, 47.
 Muratore (Lucien), II : 154.
 Mürger (Henry), II : 138.
 Musset (A. de), 174.

N

Nabokoff (Nicolas), 70.
 Nansen (Renée), II : 45.
 Naquet (F.), II : 58.
 Nat (Yves), 196.
 Nemtchinova, II : 194.
 Nepoty (Lucien), II : 118.
 Nibelle, 47.
 Niedermeyer (École), 12, 15,
 39, 41, 42, 43, 45, 47, 49, 103,
 108, 182, 184, 188, 189. II : 187.
 Nietzsche, 60. II : 49, 111.
 Nigond (Gab.), II : 121.
 Nijinsky, II : 92, 93.
 Nino, II : 45, 194, 195, 199, 200.
 Nivard (Groupe), II : 16.
 Nougues (Jean), II : 144.
 Novak, 95.
 Noyer (Abbé), 35.

O

Offenbach, II : 186.
 Orlène (M. d'), 146, 165, 180. II :
 129-30, 132.
 Orazi (V.), 79.
 Orban (Marcel), 212.
 Oswald, 60.

P

Paladilhe, 130, 136, 171, 173.
 II : 77.
 Palestina, 35, 113.
 Paravey, II : 71.
 Paray (Paul), 189.
 Parny, 133.
 Parodi, II : 68.

- Pasdeloup, 10-11, 12, 16, 25, 93.
 Passani (Emile), II : 45, 200.
 Payen (Louis), 34.
 Pécoud (F.), 190.
 Pedrell, 70, 72.
 Péladan, 215. II : 8.
 Perez (Maurice), 161.
 Pergolesi (G.-B.), 66.
 Perilhou, 12, 188.
 Perrault, 132.
 Perruchot (abbé), 35, 51.
 Pessard (H.), 128, 162, 179.
 II : 30.
 Petridis, 95.
 Pfitzner, 86.
 Philippart (Mlle R.), 160.
 Philippe (A.), 47.
 Picasso, 72.
 Pierné (G.), 29, 34, 48, 54, 167,
 168-171. II : 55, 120-3, 158.
 Pierné (Paul), 47.
 Pilcer (Harry), II : 160.
 Pillois (Jacques), 190.
 Pinard (Ernest), II : 61.
 Pirandello, 80.
 Pirou (Ad.), 214, 215.
 Pirro (A.), 36.
 Pizzetti, 77.
 Planchet, 47, 188.
 Planquette, II : 187.
 Platon, II : 9, 149.
 Plé (Simone), II : 43.
 Poe (E.), 141, 158, 159. II : 120,
 127.
 Polacco, II : 93.
 Polignac (Mme A. de), 212. II : 201.
 Pons (Ch.), II : 144.
 Porter (Cole), II : 37.
 Poueigh (J.), 146, 212.
 Poulenc (Fr.), 151, 183. II : 10,
 12, 13, 14, 20, 23, 24-25, 194.
 Poulet (Quatuor), 159. II : 16.
 Presle (de la), 56. II : 32.
 Prévost (Abbé), II : 68.
 Prokofieff, 69.
 Prunières (Henry), 16. II : 170.
 Puccini, 77, 79.
 Pugno (Raoul), II : 136.
- Q**
- Quef, 48.
- R**
- Rabaud (H.), 54, 175-7, 180. II :
 52, 117-120.
 Rabaud (H.-F.), 175.
 Rabelais, II : 115.
 Rachilde, 212.
 Racine, II : 111.
 Radiguet, II : 23.
 Raison (André), 42.
 Rameau, 127, 203, 214. II : 52,
 83, 102.
 Ramuz, 66.
 Razgel, 39, 44, 57.
 Rause (Marc de), 56.
 Raunay (Jeanne), II, 101.
 Ravel (Maurice), 76, 93, 100, 105,
 119, 127-135, 145, 180. II : 10,
 16, 26, 27, 51, 53, 165-173, 194,
 198.
 Realtor (Olivier), 215.
 Reber, II : 80.
 Reger (Max), 87.
 Régnier (H. de), 106, 114, 132,
 132, 168, 211. II : 44.
 Reinach (Th.), II : 81, 176, 177,
 182.
 Renan, 213.
 Renard (Jules), 132, 133.
 Renoir, 116.
 Respighi (O.), 78-79.
 Reyer, 130, 136. II : 75-76, 112.
 Rhené-Baton, 182.
 Riadis, 95.
 Richepin (Jean), 106, 184. II :
 68, 81.
 Richepin (Tiarko), II : 145.
 Richet (Paul), 194.
 Ricotti (Maria), 79.
 Rieti, 81.
 Rilke (R. M.), 82.
 Rimbaud, II : 14.
 Rimsky-Korsakow, 61, 62, 63,
 68, 69, 78. II : 109, 131.
 Rivier (Jean), II : 41-42.
 Rivoire (A.), II : 141.
 Rodenbach, II, 81.
 Rodrigo (Joaquin), 76.
 Roesgen-Champion (Mme), 195.
 Roger (Victor), II : 187.
 Rohozinski (L.), 211.
 Roland-Manuel, 128, 129, 130.
 II : 12, 14, 25-27, 169, 170, 171,
 172, 188-9, 196.
 Rolland (Romain), 185. II : 16.
 Rollinat, 195.
 Romans (Jules), 40.
 Ronsard, II : 24.
 Ropartz (Guy), 27, 30-31, 53.
 II : 113-114, 185.
 Rosenthal (Manuel), II : 45, 199.
 Rossetti (D. G.), 114.
 Rossini, 14, 68, 83, 91. II : 64.
 Rostand (Ed.), 170.

Rouché (Jacques), 202. II : 90, 97, 108, 172, 210.
 Roujon, 130.
 Rousseau (M.), note p. 150.
 Rousseau (Marcel), voir Samuel-Rousseau.
 Rousseau (Samuel), 22.
 Roussel (Albert), 36, 48, 55, 76, 146, 160, 197, 198, 199-205. II : 6, 25, 26, 28, 51, 52, 53, 77, 88, 157, 170, 172, 173-79.
 Rubinstein (Ida), 67, 189. II : 16, 23, 39, 52, 89, 160, 173, 181, 193.
 Ruskin, 114.

S

Sachs (Léon), II : 145.
 Sainte-Beuve, 195.
 Saint-Georges de Bouhélier, 188. II : 16, 58.
 Saint-Requier, 56, 57. II : 12.
 Saint-Saëns, 10, 4, 12-15, 19, 22, 23, 24, 25, 41, 42, 45, 47, 49, 51, 60, 103, 104, 136, 145, 165. II : 64-66, 76, 204.
 Saint-Victor (Paul de), 60.
 Salazar, 70.
 Samain, 106, 150, 156, 190, 194, 195, 206. II : 116.
 Samazeuilh (G.), 75, 76, 146, 197, 205-7. II : 109, 177.
 Samuel-Rousseau (Marcel), 56, 189. II : 14-02.
 Sanderson (Sybil), II : 65, 67.
 Sandré, 135.
 Santoliquido, 81.
 Sarcey, II : 117.
 Sardou, II : 81.
 Sarment (Jean), II : 129, 130.
 Satie (Erik), 36, 96, 129, 136, 199. II : 5-10, 11, 12, 35.
 Sauguet, 151. II : 38, 39, 200.
 Savoir (Alfred), II : 23.
 Scarlatti, 76. II : 26, 189.
 Scève (Maurice), II : 26.
 Schaeffner, 97.
 Schiller, 25, 80. II : 97.
 Schilling, 36.
 Schmitt (A.-C.), 48.
 Schmitt (Florent), 48, 54, 55, 105, 135-144, 146, 180, 204. II : 11, 14, 29, 34, 40, 43, 51, 52, 53, 88, 156, 158-65, 172.
 Schönberg (A.), 87-88, 94.
 Schopenhauer, 91.
 Schubert, 21, 130. II : 21.

Schumann, 14, 63, 103, 108, 160, 182. II : 40, 110, 200.
 Scriabine, 62.
 Scribe, 162. II : 53, 64.
 Segalen (Victor), 193.
 Segovia, 74.
 Selva (Blanche), note page 38.
 Serres (L. de), 54, 212.
 Serieux (Gustave), 212.
 Serieux (Auguste), 214.
 Severac (Deodat de), 27-38, 53, 71, 76. II : 112, 185.
 Shakespeare, 28, 113, 142. II : 16, 67, 162.
 Shikaneder, II : 153.
 Sienkiewicz, II : 44.
 Silvestre (A.), 106.
 Sinding, 92.
 Siohan (Robert), II, 12, 40, 200.
 Sir (Léo), II : 16.
 Smetana, 95.
 Sonzogno, 184. II : 50, 130.
 Sophocle, II : 32, 177, 192.
 Soudry, 194.
 Soulacroix, II : 136.
 Soulage (Marcelle), II : 42.
 Spire (André), 181.
 Steinmeyer, II : 209.
 Stepan, 95.
 Straram (W.), 15, 90, 92, 93, 100. II : 13, 35, 39.
 Strauss (R.), 83, 89, 93. II : 11, 114.
 Strawinsky, 1, 61-69, 74, 75, 76, 79, 93, 141. II : 10, 11, 51, 93.
 Suarès (André), II : 87.
 Suétone, II : 111.
 Suk, 95.
 Sylvestre (A.), 162, 170. II : 106.
 Synge (J.-M.), II : 119.
 Szymanowski, 92.

T

Taffanel, 167.
 Tagore (R.), 80, 214.
 Tailleferre (Germaine), 151. II : 10, 12, 13, 14.
 Tausman, 93.
 Taudou, 150, 156.
 Tchaikowsky, 61, 66, 67, 68.
 Terriers, 86.
 Terrasse (Claude), II : 187-8.
 Thierry (Augustin), II : 73.
 Thomas (Ambroise), 16, 49, 105. II : 10, 67.
 Tiersot (Julien), 180.
 Tite-Live, II, 15.
 Tinel, 82.

Titelouze, 42.
 Tolstoï, 194, 199.
 Tombelle (F. de la), 36, 56.
 Tommasini, 81.
 Toulet (P. J.), II : 26, 35.
 Tournasse (A. de la), II : 37, 196, 198.
 Tourgueniev, 104.
 Tournemire (Ch.), 27, 29-30.
 Trépard, 159.
 Trouhanova (N.), II : 108, 172.
 Turina (Joaquin), 70, 75.

U

Uhland, 25.

V

Vaillat (Léandre), II : 44.
 Vallas (Léon), 110, 113, 116, 118, 119, 134. II : 84, 89, 90, 91, 92.
 Vallery-Radot, II : 30.
 Vallombrosa (A. de), 47.
 Varèse (Edgar), 212. II : 28, 29.
 Variot (Jean), II : 189.
 Vasnier (Mme), 112.
 Vasseur (Léon), II : 187.
 Vaucorbeil, 16, 112. II : 136.
 Vaurabourg (Mlle Andrée), II, 12, 15.
 Vautet (Mme), 110.
 Verdi, 14. II : 145.
 Verhaeren, 129. II : 45, 146.
 Verlaine, 34, 106, 110, 112, 114, 115, 129, 136, 150, 151, 164, 187, 129, 154, 155.
 Viardot (Mme), 104.
 Vidal (Paul), 56, 113, 158, 167. II : 80.
 Vienne (Louis), 43, 44, 190.
 Vienne (René), 47.
 Vieuxtemps, 75.
 Vignaud (Jean), II : 142, 143.
 Vigny (A. de), 160.
 Vigourel (abbé), 36.
 Vildrac (Ch.), II : 31.
 Villa-Lobos, 99-100.

Villiers de l'Isle-Adam, 107. II : 204.

Villon, II : 42.
 Viñez (R.), 73, 119, 134. II : 24, 26.
 Visan (Tancredi de), II : 160.
 Vittoria, 35.
 Voisins (G. de), 202. II : 173.
 Voragine (Jacques, de), II : 99.
 Vuillemin Louis, 154-5.
 Vuillermoz (E.), 29, 105, 139, 146, 148, 150. II : 11, 89, 172, 180.

W

Wague (Georges), 73.
 Wagner, 2, 9, 14, 17, 20, 24, 27, 59, 60, 61, 70, 83, 86, 90, 91, 103, 113, 116, 176. II : 8, 13, 50, 51, 52, 64, 71, 83, 84, 89, 91, 94, 100, 101, 102, 103, 105, 107, 110, 145, 146, 167, 194, 203, 204, 205, 210.
 Watteau, II : 154.
 Weber, 19, 51.
 Webern (A. von), 90.
 Wellesz, 90.
 Widor, 11, 29, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 104, 171, 184, 189, 190. II : 28, 78.
 Wiener (Jean), II : 44.
 Wilde (O.), 84. II : 30, 114.
 Williams (Vaughan), 96.
 Witkowski (G.-M.), 36, 197-9.
 Wolff (Albert), 29, 204.

Y

Youmans, 98.
 Yvain (Maurice), note p. 188.

Z

Zandonai (R.), 79.
 Zimmer (Bernard), 23.
 Zola, 172. II : 57-59.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

Le Renouveau symphonique (*suite*).

CHAPITRE X. — Erik Satie, les « Six » et la Génération de la Guerre.	5
--	---

DEUXIÈME PARTIE

L'évolution du théâtre lyrique contemporain.

CHAPITRE XI. — Les Courants : I. Réalisme et Tradition. La Naissance de l'Impressionnisme » (De Carmen à Mélisande)	47
CHAPITRE XII. — Les Courants et les Idées : II. De Fervaal à Ariane et Barbe-Bleue.	95
CHAPITRE XIII. — Les Courants et les Idées : III. De Berthe, « Fille de Roland », à « Pénélope », reine d'Ithaque	117
CHAPITRE XIV. — Les Courants et les Idées : IV. Vers un reclassement des genres : la résurrection de l'Opéra-Ballet. Le rajeunissement de l'Opera Buffa.	156
CHAPITRE XV. — Conclusion	202
Ouvrages à consulter.	211
Index alphabétique des noms cités.	213

1913

